

*Д. Айналовъ и Е. Рѣдинъ.*

# ДРЕВНІЕ ПАМЯТНИКИ

## ИСКУССТВА КІЕВА.

## СОФІЙСКІЙ СОБОРЪ,

### Златоверхо-Михайловскій и Кирилловскій монастыри.



ХАРЬКОВЪ.
Типографія „Печатное Дѣло“ кн. К. Н. Гагарина, Клочковская ул., д. № 5.
1899.

Отдѣльные оттиски изъ Трудовъ Педагогическаго Отдѣла Харьковскаго Историко-Филологическаго Общества. Выпускъ VI, 1899 годъ.

# ПРЕДИСЛОВІЕ.

Какъ дорого каждому изъ насъ прошлое любимаго нами существа, такъ дорого это прошлое любимой всѣми общей матери—родины. Это прошлое ея познается изъ науки—исторіи, въ составъ которой, какъ одна изъ главныхъ отраслей ея, входитъ археологія, изучающая древности въ памятникахъ искусства.

Въ послѣднее время у педагоговъ явилась благая мысль—знакомить учащееся молодое поколѣніе съ родиной, ея памятниками—при помощи лѣтнихъ образовательныхъ поѣздокъ, устройствомъ историко-географическихъ чтеній—съ иллюстраціями, возсоздающими предъ ними различныя, наиболѣе интересныя мѣста родины, ея замѣчательные памятники.

Кіевъ—«мать городовъ русскихъ», «колыбель святой вѣры нашихъ предковъ, первый свидѣтель ихъ гражданской самобытности», «Іерусалимъ земли русской», особенно богатъ важными, замѣчательными древними памятниками искусства, старины.

Среди этихъ памятниковъ выдѣляются по древности и значенію—*Софійскій соборъ, Златоверхо-Михайловскій и Кирилловскій монастыри* со своими мозаиками и фресками. Краткое ознакомленіе съ ними, какъ памятниками культурной исторіи нашихъ предковъ, составляетъ задачу настоящей книжечки, которая можетъ послужить матеріаломъ для указанныхъ выше чтеній, путеводителемъ при личномъ обозрѣніи указанныхъ святынь Кіева.

Иллюстраціи къ настоящей книжечкѣ любезно предоставлены издателями «Русскихъ древностей въ памятникахъ искусства»—графомъ И. И. Толстымъ и академикомъ Н. П. Кондаковымъ.



Рис. 1. Софійскій соборъ въ Кіевѣ.

I.

# Мозаики и фрески Софійскаго собора.

Хотя лѣтописный разсказъ объ испытаніи вѣры св. Владиміромъ и объ отправленіи имъ посольства въ Царьградъ для точнаго ознакомленія съ греческой религіей и заподазривается нашими учеными со стороны его исторической вѣроятности, однако, во всякомъ случаѣ, нельзя не видѣть въ немъ яснаго свидѣтельства о томъ, что Византія, со своей высокой культурой и христіанствомъ, оказывала сильное вліяніе на древнюю Русь. Конечно, знакомство послѣдней съ церковнымъ богослуженіемъ Византіи, съ роскошью и благолѣпіемъ ея храмовъ, началось не со времени легендарнаго посольства, а гораздо раньше, во время походовъ руссовъ на Царьградъ, во время пребыванія тамъ княгини Ольги, которая была принята со всею помпою церемоніала византійскаго двора; конечно, она видѣла богослуженіе въ св. Софіи, потому что приняла христіанство. При Ольгѣ находилось въ то время сорокъ русскихъ апокрисіаріевъ, постоянно жившихъ въ Константинополѣ по торговымъ дѣламъ.

Такими-то путями культурная жизнь Византіи не только становилась знакомою Руси, но и проникала въ нее. Мы не въ состояніи вообразить себѣ теперь, какъ высока была, въ культурномъ отношеніи, жизнь нашихъ предковъ до монгольскаго нашествія: памятники быта, открываемые въ почвѣ Южной Россіи—эмали тонкой византійской и русской работы, золотыя и серебряныя украшенія—представляютъ данныя, проливающія свѣтъ на утонченность жизни культурныхъ слоевъ народа. «Всѣ заключенія историковъ о примитивномъ бытѣ русскихъ Славянъ въ эпоху основанія ими государства (говоритъ акад. Н. П. Кондаковъ) сдѣланы на основаніи буквально понятой морали начальнаго лѣтописца и, явно, грѣшатъ противъ всѣхъ свидѣтельствъ археологіи. Теперь легко доказать, что самыя утонченныя художественныя производства существовали въ Кіевѣ (какъ напр. перегородчатая эмаль по золоту), что ими занимались русскіе мастера, и притомъ въ широкихъ размѣрахъ» [1]). Замѣчательно въ данномъ случаѣ, что лѣтопись и всѣ остальные источники совершенно умалчиваютъ о томъ драгоцѣнномъ родѣ живописи—мозаикѣ, которой были покрыты стѣны замѣчательнѣйшей русской церкви, св. Софіи въ Кіевѣ, какъ о явленіи довольно обыкновенномъ на христіанскомъ Востокѣ и Западѣ; между тѣмъ, эти мозаики, будучи разсматриваемы въ связи съ мозаиками Златоверхо-Михайловскаго монастыря и Десятинной церкви [2]), указываютъ на то, что выполненіе такихъ обширныхъ работъ, какъ украшеніе стѣнъ мозаикой, не могло производиться безъ существованія мѣстной мастерской.

Св. Софія основана, по свидѣтельству лѣтописи [3]), на томъ мѣстѣ, гдѣ Ярославъ, вмѣстѣ съ варягами, кіевлянами и новгородцами, отразилъ опасное нападеніе печенѣговъ на Кіевъ. Въ память этой битвы на слѣдующій за нею годъ (въ 1037), великій князь заложилъ св. Софію митрополью, и «украси ю златомъ и серебромъ и сосуды (иконы многоцѣнными. Н. Х.) церковными, въ ней же обычныя пѣсни Богу воздають въ годы обычные».

Соборъ не сохранился въ томъ-же видѣ, въ какомъ онъ находился при Ярославѣ. Произошло это не только благодаря времени, но и той несчастной судьбѣ, какая выпала на его долю. Онъ подвергался весьма часто, почти въ теченіе всего своего восьмивѣковаго существованія, грабежамъ, опустошеніямъ и не только со стороны внѣшнихъ враговъ, враговъ православія, но даже и русскихъ князей. Въ XII в. (1169 г.) Мстиславъ,

---

[1]) «Русскія древности въ памятникахъ искусства». Вып. V. Спб., 1897, 10.

[2]) При построеніи настоящей Десятинной церкви на мѣстѣ древней были найдены остатки мозаичныхъ украшеній.

[3]) Лѣтопись, изд. Археогр. Ком., Спб. 1845, стр. 65—66.

сынъ великаго князя Андрея Юрьевича, по приказанію отца, взявъ Кіевъ,

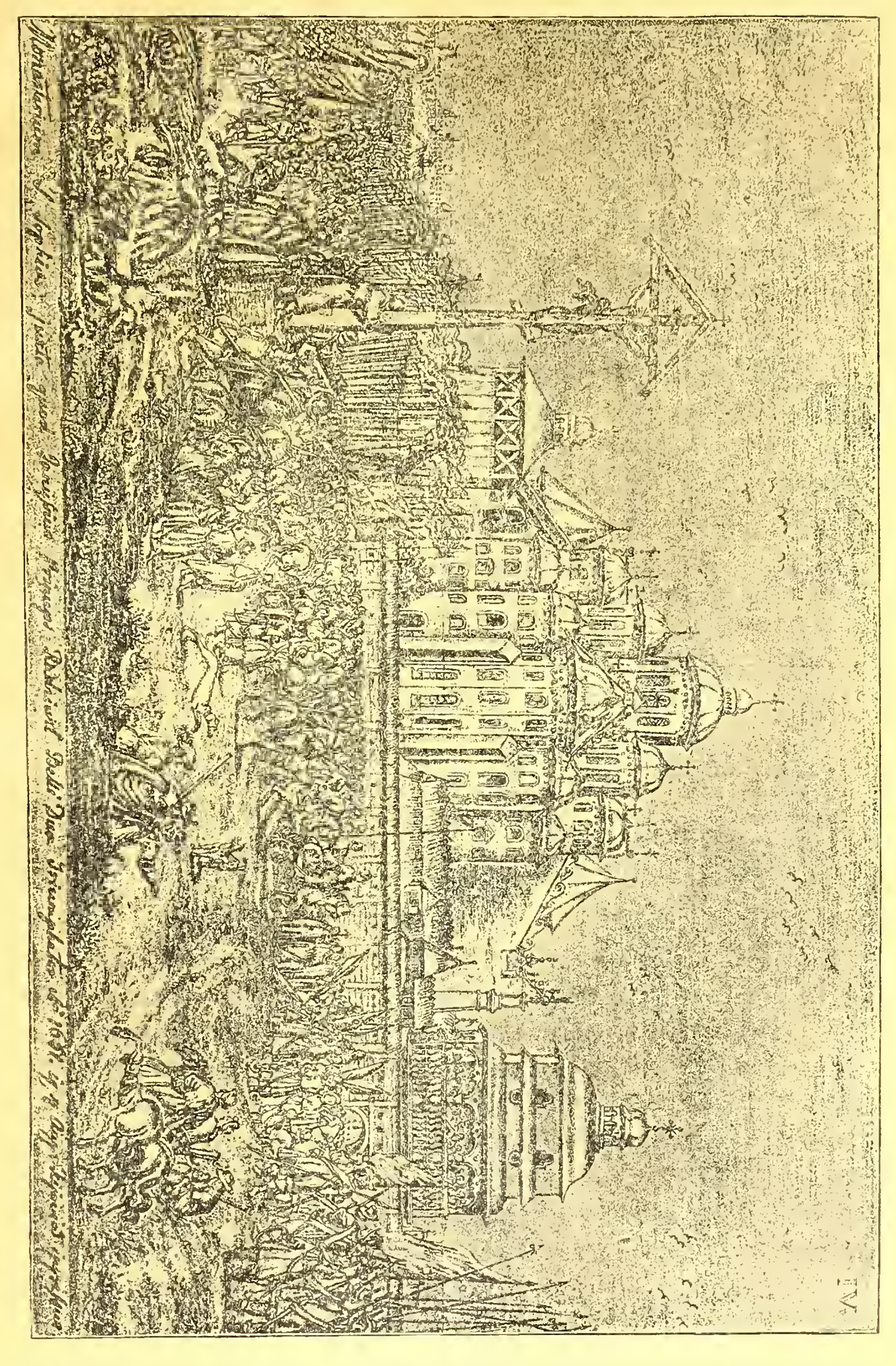


Рис. 2. Гравюра XVII столѣтія, представляющая видъ Софійскаго собора въ Кіевѣ.

грабилъ монастыри, церкви и Софіевскій соборъ въ продолженіи трехъ

дней [1]). Въ 1180 г. онъ подвергался пожару. Въ 1204 г. его грабилъ Рюрикъ Ростиславичъ. Въ 1240 г. онъ подвергся почти совершенному опустошенію отъ нашествія Монголо-Татаръ. Особенному разрушенію подвергся соборъ, какъ полагаетъ Закревскій [2]), въ началѣ XIV ст., «когда лишился даже кровли, въ сводѣ алтаря получилъ длинную трещину, а въ среднемъ продольномъ сводѣ, западная его часть совершенно обрушилась, да и вся западная сторона церкви обратилась въ развалины». Въ XV в. его грабили Эдигей (1416 г.), Менгли-Гирей, ханъ Крымскій (1486 г.). Отъ 1596 по 1633 г. соборъ находился въ рукахъ Уніатовъ: до какого запустѣнія онъ доведенъ былъ ими, можно

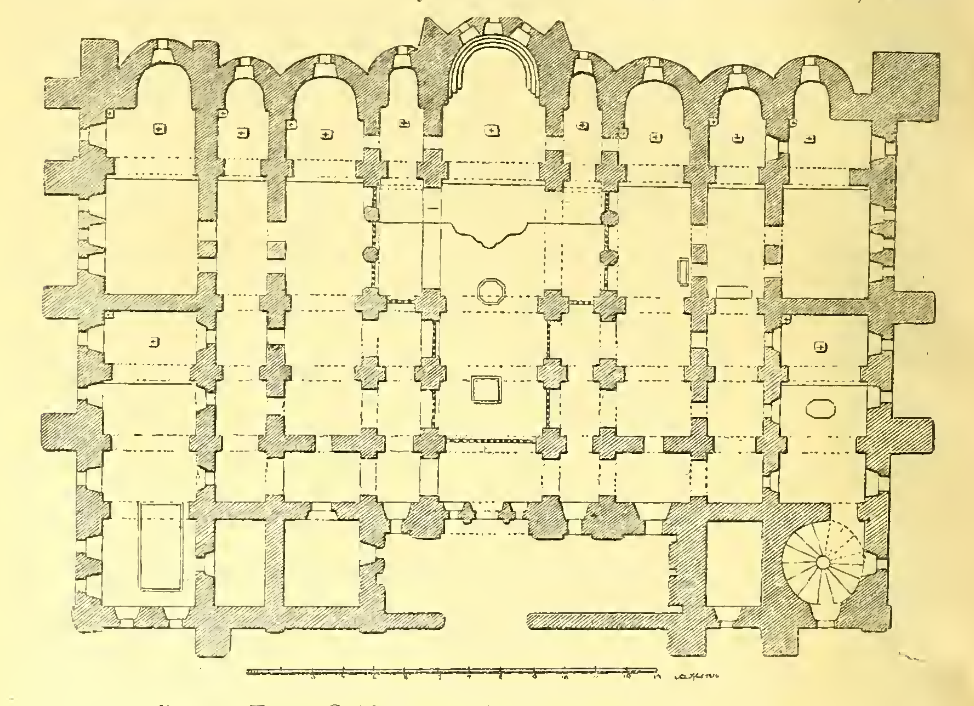


Рис. 3. Планъ Софійскаго собора въ теперешнемъ его видѣ.

ясно видѣть изъ словъ современника Аѳанасія Кальнофойскаго: «6 сентября 1625 г., при воеводѣ Ѳомѣ Замойскомъ, двери собора были завалены большою грудой павшей стѣны и кучею развалинъ; видны даже были сквозныя трещины въ стѣнахъ». (Тератургима, ст. 196, 197). О такомъ-же запустѣніи собора свидѣтельствуетъ другой современникъ Сильверстъ Косовъ (см. Патериконъ, ст. 181). Весьма интересно къ свидѣтельствамъ этихъ лицъ присоединить свидѣтельство одного лица, видѣвшаго соборъ въ концѣ XVI столѣтія: «Между развалинами возносится церковь св. Софіи, сооруженная нѣкогда по греческому образцу

1) Закревскій. Описаніе Кіева. II, 778.

2) Ibid., 779—780.

съ величайшими издержками и трудами. Полъ въ ней изъ мозаики, золото и лазурь еще свѣтились въ подземныхъ сводахъ и придѣлахъ; въ самомъ зданіи колонны изъ порфира, алебастра» [1]). Начиная съ Петра Могилы (1632 г.), храмъ приводится мало по малу въ порядокъ, дѣлаются обновленія, пристройки (рис. 2).

Очевидно, что во время указанныхъ выше запустѣній, пожаровъ и могла произойти погибель той массы фресокъ, мозаикъ, которая въ настоящее время пополнена новою живописью отчасти въ древнемъ стилѣ, отчасти въ новомъ. Помимо окончательной утраты древнихъ изображеній, многія изъ нихъ (нѣкоторыя мозаичной работы, почти всѣ фресковой) на время были скрыты подъ штукатуркой. Забѣлены эти изображенія были, вѣроятнѣе всего, во время обладанія соборомъ Уніатами, которые, какъ извѣстно старались искоренить, или скрыть все, что напоминало греческое вѣроисповѣданіе [2]).

Впервые фрески были открыты при ключарѣ протоіереѣ Сухобрусовѣ въ 1843 г. Въ этомъ же году Государь Императоръ Николай Павловичъ изволилъ указать св. Синоду изыскать средства для открытія и возобновленія древнихъ фресокъ собора. Надзоръ за живописной частью былъ порученъ академику Солнцеву. Въ 1848 г. началось возобновленіе фресокъ; оно сначала было поручено Пошехонову. Черезъ два года, вслѣдствіе его неудачной реставраціи, работы были переданы старцу Печерской Лавры Ирпарху, «человѣку совершенно незнакомому со стилемъ древняго иконописанія», какъ замѣчаетъ Сементовскій [3]). Въ 1852 г. реставрація фресокъ была передана священнику Іосифу Желтоножскому, при которомъ и была закончена лѣтомъ 1853 г. Изъ всѣхъ фресокъ совершенно не поновленными остались фрески Михайловскаго придѣла [4]), благодаря волѣ Императора Николая: «фрески эти надобно оставить безъ поновленія», сказалъ государь митрополиту Филарету при обозрѣніи Софійскаго собора, «потомки наши, увидѣвъ ихъ, повѣрятъ намъ, что всѣ прочія мы поновили, а не вновь написали».

---

[1]) Ibid., 779—780.

[2]) Закревскій. Ibid., 807. Павелъ Алеппскій, посѣтившій Кіевъ въ половинѣ XVII вѣка, разсказываетъ: „Она была отстроена, но ее разрушили *Гуньяты* (Уніаты), т. е. русскіе послѣдователи папы: они выломали всѣ плиты съ пола и мозаику и помѣстили въ своихъ церквахъ". (Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію въ половинѣ XVII вѣка, описанное его сыномъ, архидіакономъ Павломъ Алеппскимъ. *Перев. Муркоса.* Москва, 1897, II. 68).

[3]) Закревскій. Ibid., 810.

[4]) Закревскій (II, 808) и Сементовскій („Кіевъ", 92 ст.) относятъ слова Императора къ фрескамъ Георгіевскаго придѣла, что совершенно невѣрно: послѣднія обновлены, Михайловскія-же оставлены такъ, какъ были открыты.

Рисунки съ открытыхъ и реставрированныхъ фресокъ и мозаикъ были сдѣланы завѣдывавшимъ реставраціей, академикомъ Ѳ. Г. Солнцевымъ и изданы Императорск. Русск. Археологическ. Общест. (Древности Россійскаго Государства. Кіево-Софійскій Соборъ. Вып. I—IV. Спб., 1871—1887 [1]).

Въ 1885 году въ куполѣ собора проф. Праховымъ были открыты мозаики, которыя до того времени считались несуществующими: въ центрѣ купола, почти въ цѣлости сохранившимся, найденъ образъ Христа въ медальонѣ; ниже центральнаго медальона открыта фигура архангела съ лабарумомъ и сферой въ рукахъ, сохранившаяся до колѣнъ; на восточной сторонѣ купола фигура Павла, также сохранившаяся до колѣнъ, и во внутренней сторонѣ тріумфальной арки, вверху на лѣво отъ зрителя изображеніе Аарона въ первосвященническомъ облаченіи и съ кадиломъ. Всѣ эти мозаики, однако, какъ видно изъ описанія Павла Алеппскаго, не были еще закрыты въ половинѣ XVII вѣка; онъ видѣлъ купольную мозаику всю, цѣликомъ: Христа съ ангелами, по окружности двѣнадцать учениковъ, а въ четырехъ углахъ купола—четырехъ евангелистовъ [2]).

Первоначальный планъ собора, внѣ всякаго сомнѣнія, заключалъ въ себѣ пять абсидъ, и имѣлъ, слѣдовательно, видъ почти правильнаго квадрата, какъ это видно на планѣ его (рис. 3). Въ этомъ убѣждаетъ то обстоятельство, что именно въ этомъ четыреугольникѣ устроены хоры, съ трехъ сторонъ обходящія стѣны, а во вторыхъ и то, что стѣны, выходя изъ предѣловъ св. Михаила на югъ и св. Георгія на сѣверъ, представляютъ сплошную, лишь съ отверстіями для оконъ, поверхность. По своему устройству и характеру архитектуры Кіевскій соборъ напоминаетъ Константинопольскую церковь Пантократора (Вседержителя).

Внѣшность зданія принадлежитъ XVII вѣку, но внутренность его въ предѣлахъ древняго квадрата вполнѣ сохранила характеръ византійской архитектуры лучшихъ временъ (X вѣка и первой половины XI в.); особенно это замѣтно въ абсидѣ средняго нефа.

Постройка зданія вся кирпичная и лишь на высотѣ пояса перваго этажа выполненъ мелкій мраморный карнизъ.

Самое названіе митрополичьей церкви: «св. Софія», находится въ связи съ св. Софіей константинопольской. Церквей, посвященныхъ имени св. Софіи, можно указать на Востокѣ громадное количество. У насъ, въ Россіи, ихъ было въ X—XI вв., въ двухъ центрахъ, Кіевѣ и Новгородѣ, двѣ. Названія церквей, знаменитыхъ въ Константинополѣ и

[1]) Текстомъ къ этому изданію-атласу служитъ соч. Д. Айналова и Е. Рѣдина «Кіево-Софійскій Соборъ. Изслѣдованіе древней мозаической и фресковой живописи». Спб. 1889.

[2]) *Мурковъ*, ук. соч., 69.

на Востокѣ, переходили въ Русь вмѣстѣ съ церковными уставами, византійской духовной образованностію и культурой. Имя св. Софія — «Премудрость Божія» — означаетъ самого Іисуса Христа, какъ Второе Лицо Св. Троицы. Премудрость Божія ведетъ родъ человѣческій по предназначенному пути; весь Ветхій Завѣтъ служилъ прообразомъ Новаго Завѣта, и тайное, непостижимое домостроительство Господне закончилось воплощеніемъ Сына Божія и искупленіемъ человѣческаго рода. Въ этихъ краткихъ словахъ заключается христіанское воззрѣніе на эпопею жизни человѣческаго рода. Это простое, но глубокое воззрѣніе на премудрость Божію и легло въ основаніе росписи храма.

По стѣнамъ главнаго нефа или корабля располагались эпизоды Ветхаго Завѣта. Вѣрующій постепенно переходилъ отъ одной прообразовательной сцены къ другой и достигалъ, такимъ образомъ, до рубежа Ветхаго и Новаго Завѣтовъ; здѣсь иногда находилось изображеніе Премудрости Божіей, а за нимъ, въ поперечномъ перекрестьѣ, помѣщались изображенія новозавѣтныхъ событій — сцены земной жизни Спасителя, начиная съ благовѣстія объ Его рожденіи и кончая Его искупительною смертью. Въ алтарѣ обыкновенно помѣщалось изображеніе таинства евхаристіи — образъ закланія Христа и искупленія человѣческаго рода; въ раковиновидномъ сводѣ алтаря, или же куполѣ — образъ Христа вознесшагося, Вседержителя и установителя земной и небесной Церквей. Такова, въ общихъ чертахъ, роспись Палатинской капеллы, собора Монреале и др. Иногда вслѣдствіе особыхъ условій, при которыхъ созидалась церковь, напр., если она строилась въ честь того или иного святого, Богородицы или Христа, если имѣлись въ виду особенныя цѣли, зависѣвшія отъ назначенія храма быть или простою церковью, или митрополіей, — частности росписи обыкновенно измѣнялись, но общій ея смыслъ оставался одинъ и тотъ же: домостроительство Божіе, приведшее родъ человѣческій ко спасенію.

Сохранившіяся мозаики и фресковая роспись Кіево-Софійскаго собора позволяютъ возстановить общую идею, лежавшую въ ея основаніи. Эта церковь назначалась быть митрополичьей и группировать около себя, какъ около центра, нарождавшееся христіанство. Поэтому, ея роспись посвящена главнымъ заступникамъ и патронамъ Церкви. Въ алтарѣ изображена фигура Пресв. Дѣвы, заступницы за Церковь — прекрасный мозаическій образъ («Нерушимая стѣна»); въ главномъ жертвенникѣ представлена жизнь апостола Петра, въ діаконикоиѣ — жизнь праведныхъ Богоотецъ Іоакима и Анны и Богородицы до Рождества Христова; въ двухъ крайнихъ придѣлахъ, Арх. Михаила и св. Великомученика Георгія — образы святыхъ, которыхъ русская церковь брала себѣ въ покровители и заступники.

Мозаическая роспись кіевской св. Софіи расположена въ куполѣ и въ алтарѣ. На двухъ столбахъ тріумфальной арки изображена первая благая вѣсть (εὐαγγελισμός, благовѣщеніе) о рожденіи Искупителя (рис. 4 и 5). На сѣверномъ столбѣ представленъ архангелъ Гавріилъ въ бѣлыхъ одеждахъ, благословляющій правою рукою и держащій въ лѣвой рукѣ мѣрило; на южномъ столбѣ, Пречистая Дѣва-Марія, въ голубомъ одѣяніи, стоитъ, держа въ рукахъ пурпурную шерсть и веретено, въ знакъ того, что благовѣстіе застигло ее за работой надъ пурпурной





Рис. 4 и 5. Мозаическое изображеніе Благовѣщенія.

пряжей. Внутри алтаря изображены, въ нижнемъ поясѣ, святители Церкви (рис. 6 и 7): Епифаній, Климентъ, Григорій Богословъ, Николай, Стефанъ, Лаврентій, Василій Великій, Іоаннъ Златоустъ, Григорій Нисскій, Григорій Чудотворецъ—прекрасныя, близкія къ лучшимъ портретнымъ изображеніямъ, мозаичныя фигуры. Внизу они изображаются, какъ столпы Церкви, а въ алтарѣ, какъ ближайшіе преемники Христа, Великаго Архіерея. Надъ святителями помѣщено символическое изображеніе

таинства Евхаристіи подъ двумя видами (рис. 8): стоя подъ киворіемъ, за престоломъ, Христосъ, какъ священникъ, преподаетъ шести апостоламъ, подходящимъ къ Нему справа, хлѣбъ, а шести другимъ, приближающимся слѣва, вино (рис. 9, 10, 11). Это замѣчательное изображеніе имѣетъ свою исторію и вызвано въ византійскомъ искусствѣ необходимостью наглядным образомъ подтвердить догматъ причащенія подъ

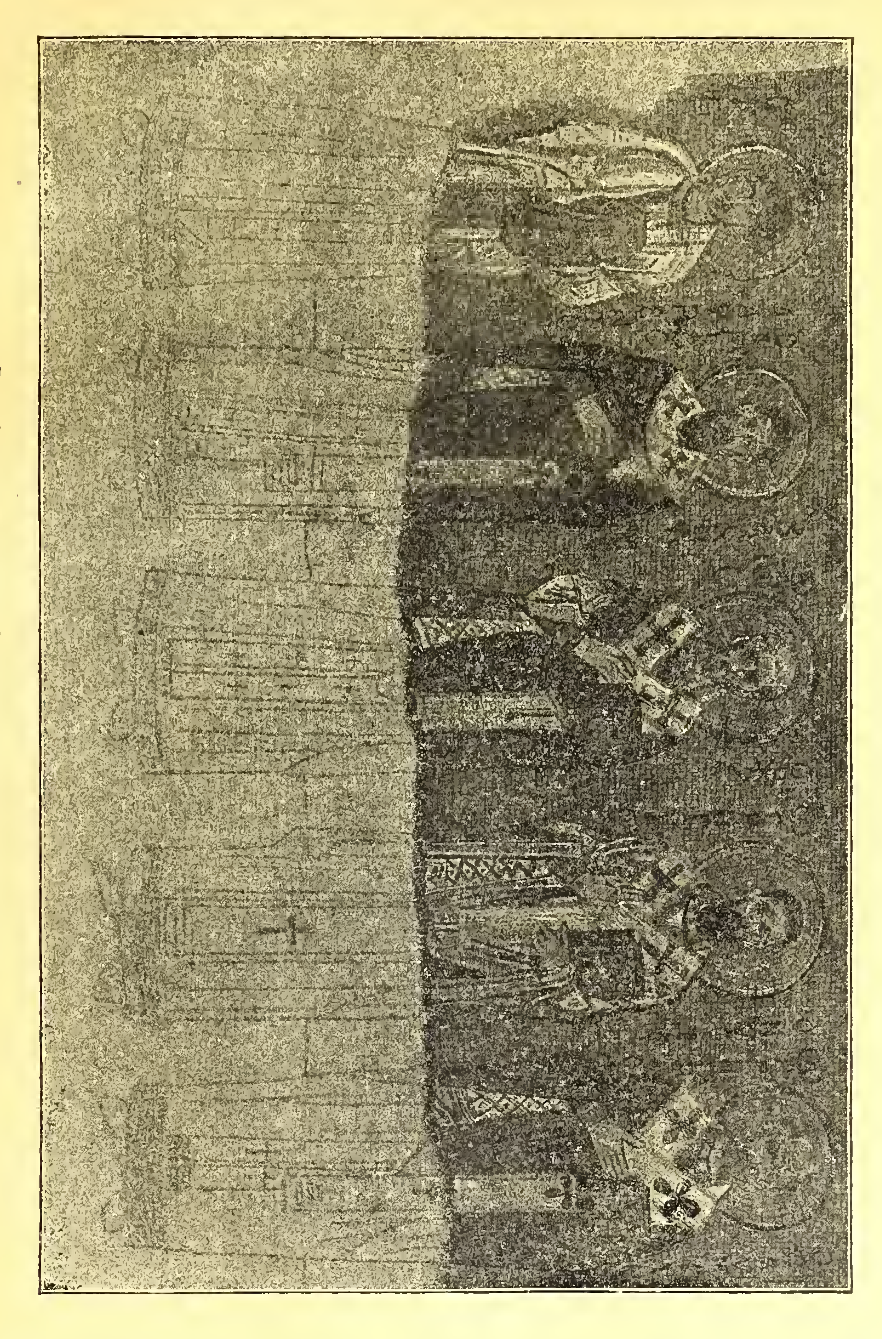


Рис. 6. Мозаика Кіево-Софійскаго собора. Святители.

двумя видами. Оно помѣщается обыкновенно въ алтарѣ, гдѣ приготовляются вещества для Евхаристіи, между тѣмъ какъ «Тайная Вечеря»,

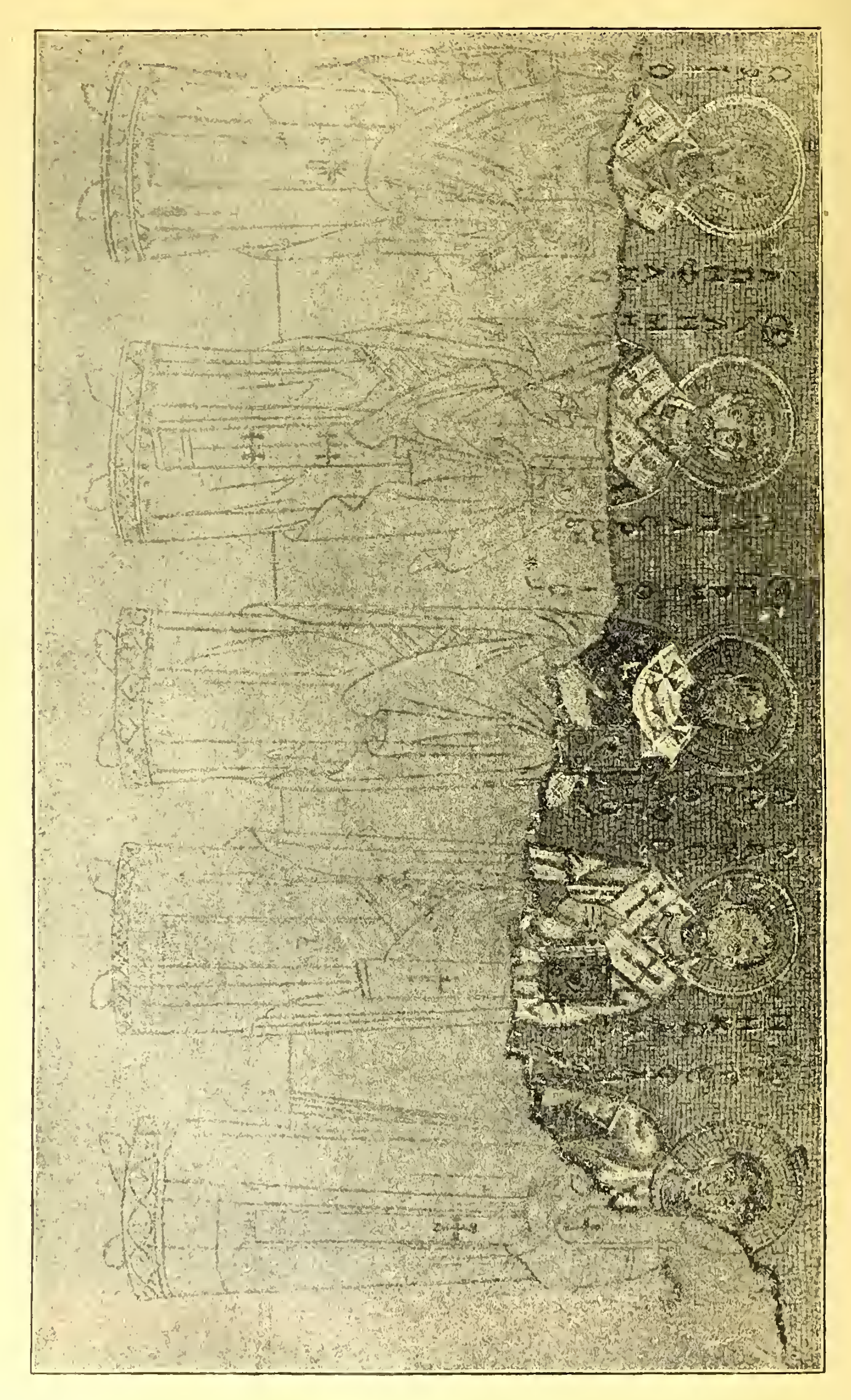


Рис. 7. Мозаика Кіево-Софійскаго собора. Святители.

трактуемая согласно съ евангельскимъ разсказомъ, изображается или въ

рефекторіи (трапезѣ), или на хорахъ, какъ мы видимъ это, напр., въ томъ же Кіево-Софійскомъ соборѣ. Христу, какъ Архіерею, прислуживаютъ два ангела-иподіакона, держащіе рипиды; они облачены въ длинные стихиріи, поверхъ хитоновъ, но не подпоясанные (рис. 9). Киворій надъ престоломъ утвержденъ на четырехъ колонкахъ, четвертую изъ которыхъ мастеръ, по неумѣнію справиться съ перспективой, опустилъ. Самый престолъ изображенъ не подъ киворіемъ, а внѣ его, по пріему византійскаго искусства дѣлать нагляднымъ изображеніе. На престолѣ находится дискосъ съ вынутыми частицами св. хлѣба, губка, звѣздица, родъ опахала для сметанія св. частицъ изъ дискоса въ потиръ, копье въ видѣ ножа и крестъ.

Апостолы подходятъ ко Христу въ благоговѣйныхъ, но однообразныхъ, симметрическихъ позахъ. Такимъ пріемомъ византійское искусство выражало важность и высоту догмата. Апостолы разбиты на группы: три идутъ, выступая правой ногой, три другихъ лѣвой; этимъ художникъ далъ нѣкоторое разнообразіе движеній; всѣ идутъ, протянувъ впередъ руки, исключая принимающихъ отъ Христа таинство, которые складываютъ ладони для принятія таинства. Параллельно со

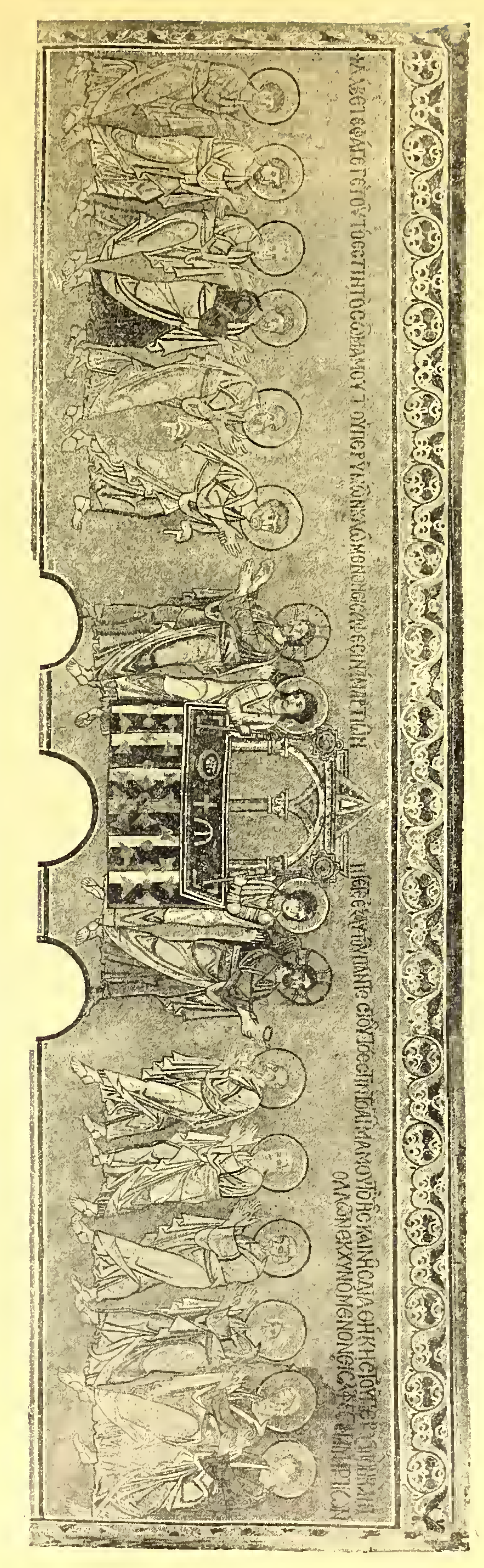


Рис. 8. Мозаическое изображеніе Таинства Евхаристіи въ Софійскомъ соборѣ.

сценой Евхаристіи, вверху тріумфальной арки были изображены Ааронъ и, быть можетъ, Мельхиседекъ. Надъ сценой Евхаристіи, въ алтарѣ, въ верхней части (въ конхѣ) абсиды, представлена Пречистая Дѣва съ воздѣтыми за насъ чистыми руками (рис. 11). Лиловый пурпуроый мафорій пышно

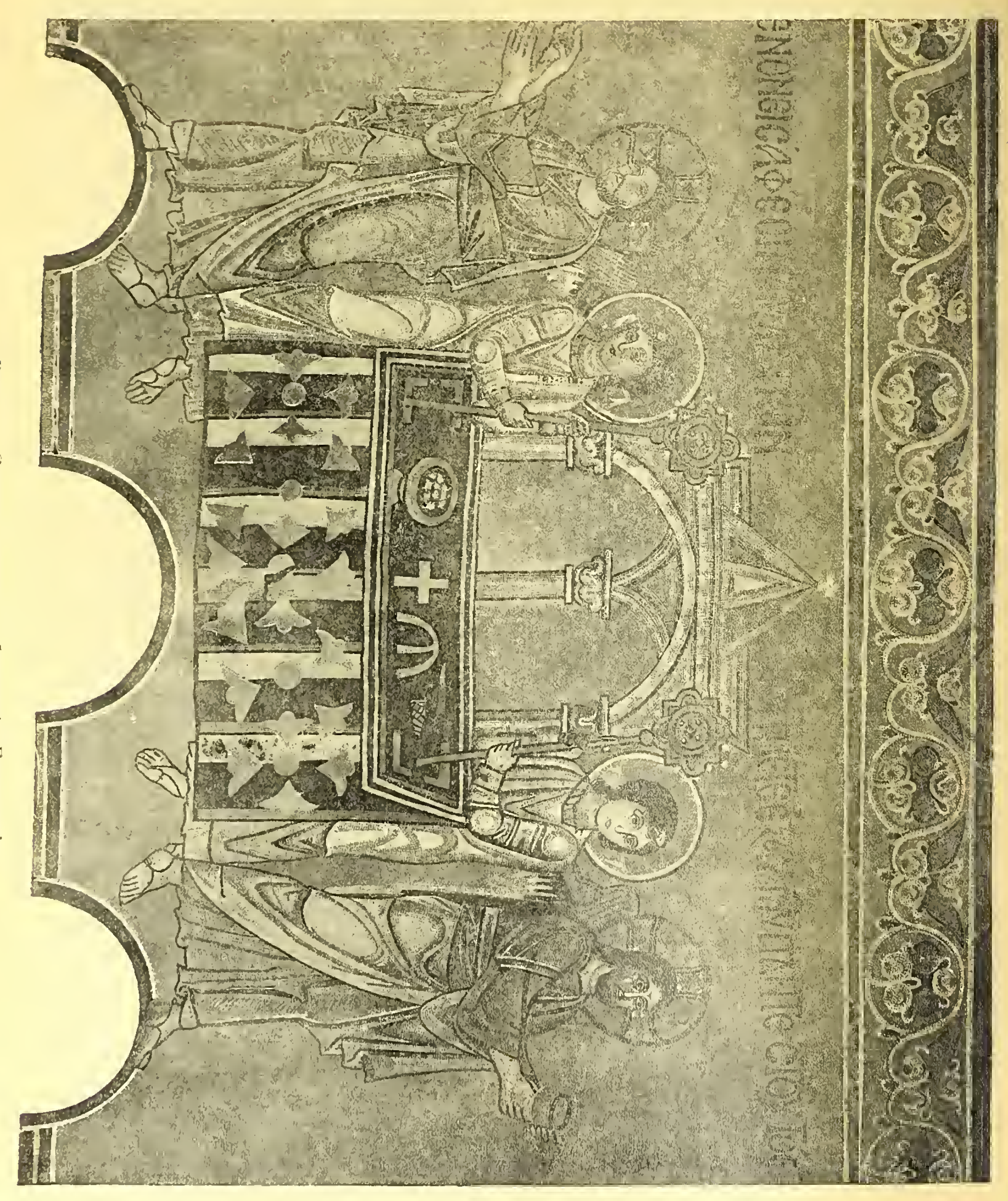
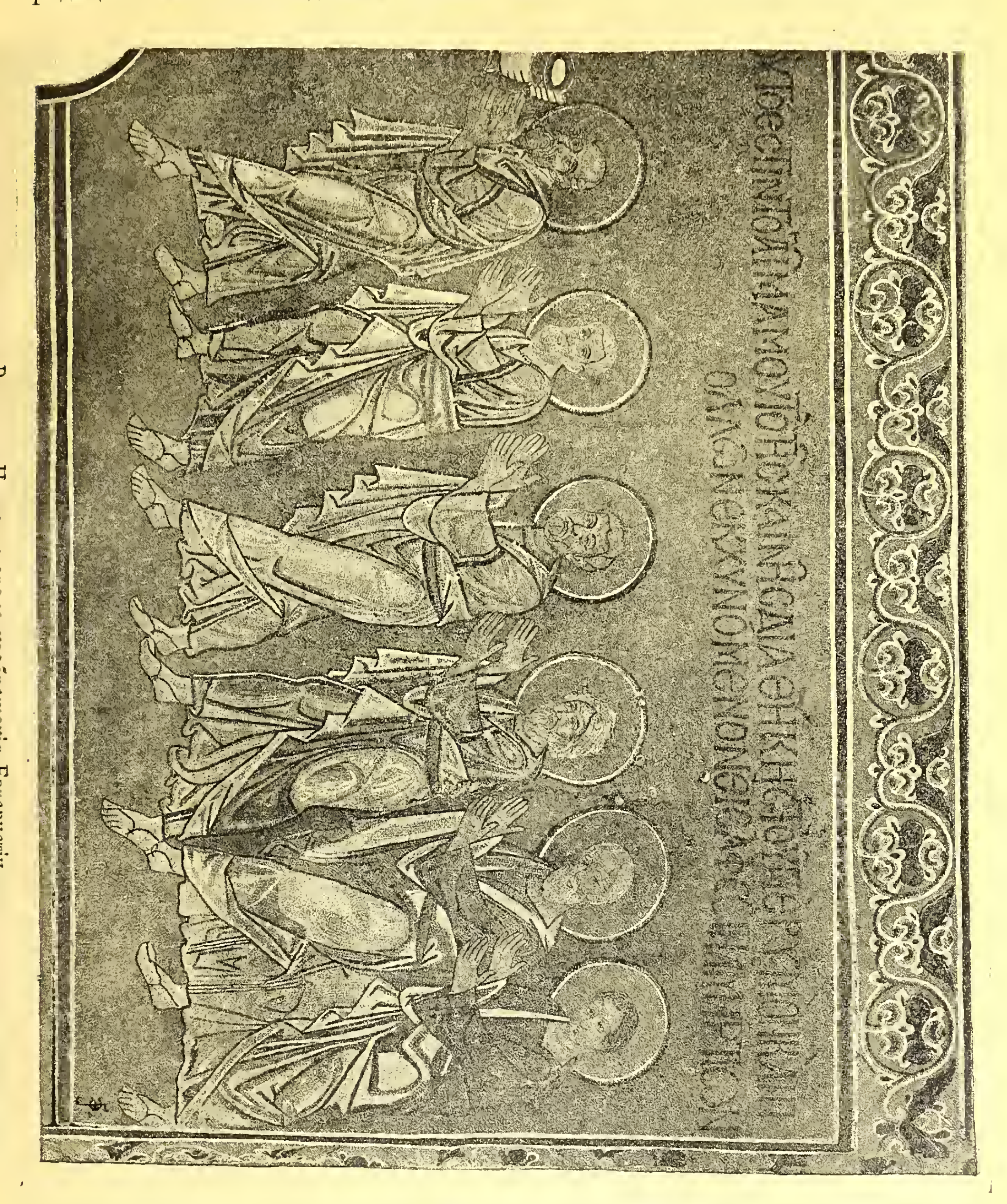


Рис. 9. Средняя часть изображенія Евхаристіи.

ниспадаетъ съ ея плечъ; изсине-лиловая стола подпоясана и образуетъ множество складокъ; на челѣ и на плечахъ—три бѣлыхъ креста, на поручахъ—по золотому кресту. Изъ-за алаго пояса свѣшивается бѣлый платъ съ изображеніемъ креста, расшитый и украшенный красной ба-

хромой. На ногахъ Богородицы—красные сапожки, усвоенные ей, какъ царицѣ, согласно принятому въ Византіи обычаю, дозволявшему носить роскошную красную обувь только лицамъ царскаго происхожденія. Богородица стоитъ на подножіи. Типъ ея лица изобличаетъ 30—35-ти



лѣтній возрастъ: оно имѣетъ удлиненную форму и выражаетъ строгое спокойствіе. Въ самой манерѣ выполненія этой иконы, въ драпировкѣ и подборѣ цвѣтовъ замѣтно преувеличенное изящество византійскаго стиля, который нагромождаетъ складки на складки и любитъ эффектъ

пестроты тоновъ — особенность, которую мы находимъ и въ сценѣ Евхаристіи.

Изображеніе Богородицы является еще въ катакомбной живописи. Изъ V столѣтія извѣстны въ большомъ количествѣ изображенія ея съ

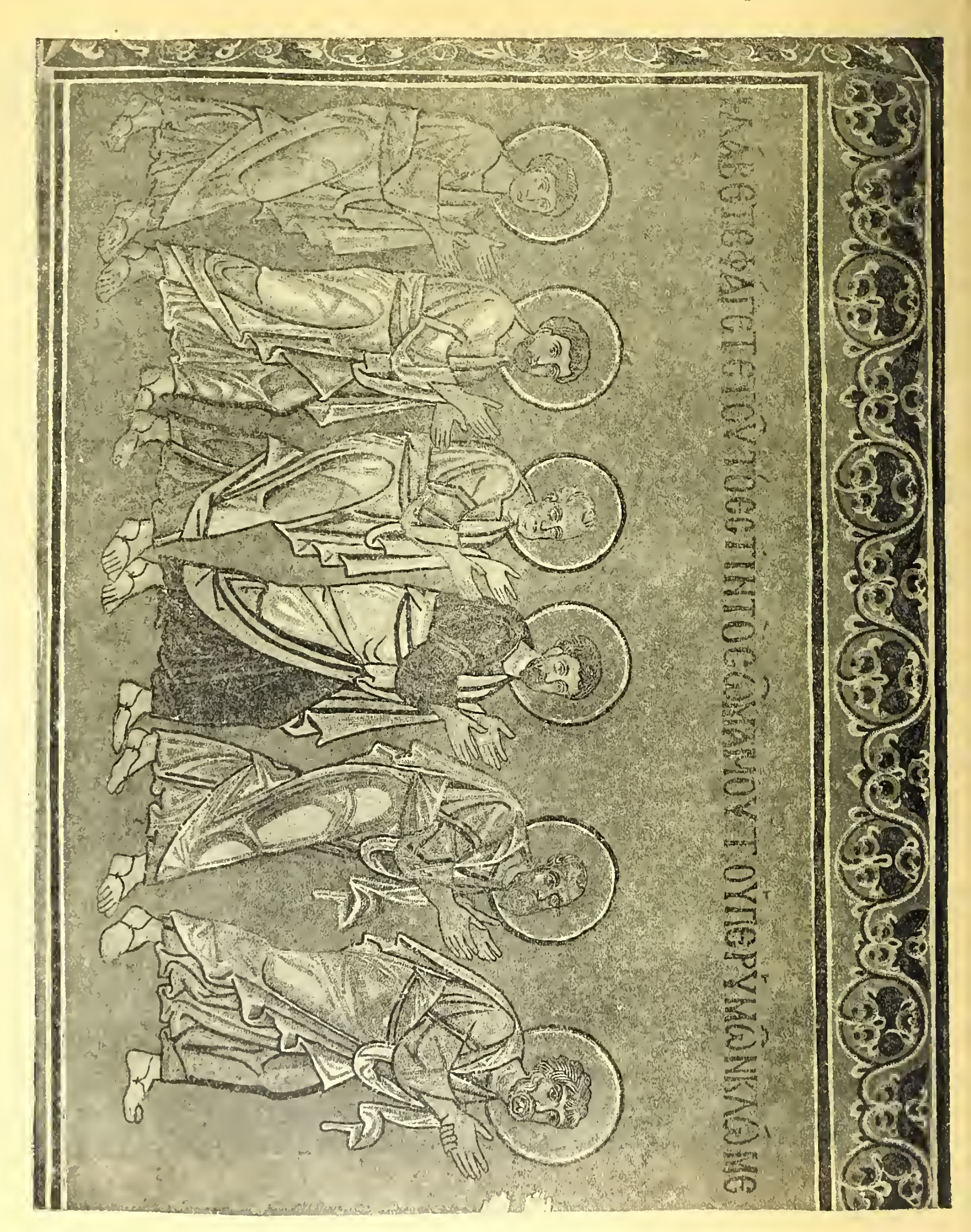


Рис. 11. Лѣвая сторона Евхаристіи.

Младенцемъ на рукахъ. Особенное распространеніе этого образа позволяетъ, съ большой вѣроятностью, видѣть въ немъ учительное изображеніе, возникшее въ виду ересей, которыя утверждали, что Марія не есть Бо-

городица. Такія изображенія Богоматери «Одигитріи» пользуются особымъ почитаніемъ и до настоящаго времени. Положеніе же Маріи съ



Рис. 12. Мозаическій образъ Богородицы «Нерушимой Стѣны».

воздѣтыми руками, безъ Младенца, выражаетъ въ ней одновременно и

Пречистую Дѣву, и Матерь Божію. Еще въ катакомбахъ встрѣчается женская фигура оранты, въ которой видятъ символическое изображеніе церкви, согласно уподобленію отцовъ церкви, сравнивавшихъ синагогу съ Ліею, а Церковь изъ язычниковъ — съ Рахилью, и т. п. Эта фигура оранты является затѣмъ въ сценѣ Вознесенія Христова уже какъ изображеніе Маріи съ оставшимся, однако, значеніемъ Церкви земной. Въ алтарѣ кіевскаго собора Пречистая Дѣва изображена также, какъ олицетвореніе земной Церкви. Богородица представлена въ видѣ оранты, а это обстоятельство, равно какъ то, что оранта постоянно встрѣчается въ сценѣ Вознесенія Господня, позволяетъ намъ отмѣтить связь этого образа съ купольной композиціей, которая передаетъ эту сцену лишь въ самыхъ общихъ чертахъ.



Рис. 13. Мозаическій образъ апостола Павла.

Двѣнадцать апостоловъ (изъ нихъ сохранилась лишь поясная фигура апостола Павла), были изображены на пилястрахъ между окнами; они представлены были стоящими и указывающими на Евангеліе

какъ его провозвѣстники (рис. 13). Апостолъ стоитъ съ Евангеліемъ въ лѣвой рукѣ, указывая на него правой, какъ бы въ знакъ того, что вся дѣятельность его сосредоточилась на проповѣди. Онъ отмѣченъ чертами, какими рисуетъ его художественное и литературное преданіе вообще, но далекъ отъ типичности лучшихъ изображеній. Надъ апостолами— четыре архангела, размѣщенные по четыремъ странамъ свѣта, какъ вожди небесныхъ силъ, вокругъ изображенія Христа-Вседержителя, находящагося въ медальонѣ, въ самомъ центрѣ купола. Изъ нихъ сохранился лишь одинъ (рис. 13): онъ одѣтъ въ голубой хитонъ и лоронъ, богато украшенные драгоцѣнными камнями и золотымъ шитьемъ; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ лабарумъ (родъ знамени), а въ правой—державу съ изображеніемъ креста; на головѣ у него—повязка, или стемма; лицо его правильно и красиво.

Изображеніе Христа-Вседержителя въ византійскомъ искусствѣ встрѣчается весьма часто и принадлежитъ къ числу наиболѣе замѣчательныхъ. Въ немъ выразились многовѣковыя усилія христіанской мысли, старавшейся развить и уяснить ученіе о тріединомъ Богѣ, о догматѣ св. Троицы. Первые христіане не могли видѣть ни въ Ветхомъ, ни въ Новомъ Завѣтѣ, никого, кромѣ Христа, вслѣдствіе чего изображеніе Бога-Отца въ памятникахъ искусства первыхъ временъ христіанства почти совсѣмъ не встрѣчается. Отсутствіе такихъ изображеній продолжается и впослѣдствіи, такъ что во всѣхъ сценахъ творенія, въ церкви св. Марка въ Венеціи и въ Монреальскомъ соборѣ, является собственно не Богъ-Отецъ, а Іисусъ Христосъ. Въ виду того, что, по свидѣтельству, напр., евангелиста Іоанна, «Видящій Меня, видитъ пославшаго Меня» (Іоанн. XII, 45) и т. п., личность Бога-Отца тождественна съ Христомъ, художественная практика стремилась къ тому, чтобы изображеніемъ Спасителя замѣнить фигуру Бога-Отца, котораго никто никогда не видѣлъ, «ниже видѣти возможетъ». Картины Апокалипсиса, имѣвшія громадное вліяніе на искусство, V, VI, VII столѣтій, оказали его и въ данномъ случаѣ, и черты Бога «сидящаго на престолѣ, подобнаго Сыну Человѣческому», запечатлѣлись въ характеристикѣ Христа-Вседержителя, какъ онъ называется въ Апокалипсисѣ. Образъ Вседержителя, которымъ искусство выражало вообще тріединаго Бога, всегда отличается монументальностью, серіозностью, величіемъ и строгостью типа: лицо обрамлено округлой большой бородой; назарейскіе волосы, овалъ лица и его цвѣтъ придаются фигурѣ согласно преданію о ликѣ Христовомъ. Этими чертами явственно отличается образъ Вседержителя отъ образа собственно Спасителя, представляемаго съ мягкими чертами лица, съ раздвоенной бородкой, и т. д. Въ высшей степени интересную надпись вокругъ изображенія Христа-

Вседержителя находимъ въ Палатинской капеллѣ: «Небо служитъ Мнѣ престоломъ, а земля есть подножіе ногъ Моихъ, говоритъ Господь Вседержитель». Въ такомъ строгомъ и величественномъ видѣ изображенъ Христосъ и въ центрѣ купола Кіево-Софійскаго собора (рис. 15). Одежду его составляютъ роскошный голубой гиматій и лиловый хитонъ; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ закрытое евангеліе, а правою рукою, какъ обыкновенно, благословляетъ двуперстно. Въ данномъ случаѣ, Христосъ-Все-



Рис. 14. Мозаическій образъ Архангела.

держитель является какъ основатель Церкви небесной, земные представители которой, апостолы, изображены ниже его, а заступница и образъ Церкви земной—Богородица-оранта—представлена въ алтарѣ, въ абсидѣ. Такимъ образомъ, мозаическая роспись, въ главныхъ своихъ чертахъ, даетъ идею о единеніи Церквей небесной и земной. Эта послѣдняя установлена и укрѣплена подвигами святыхъ и ихъ мученическою смертью: согласно съ этимъ, изображенія мучениковъ и святыхъ помѣщены на

аркахъ, поддерживающихъ куполъ, и по столбамъ, подпирающимъ плафоны. Въ четырехъ аркахъ подъ куполомъ Софійскаго собора были изображены сорокъ севастійскихъ мучениковъ; но изъ нихъ сохранилось до нашего времени только пятнадцать. Это—прекрасныя, выполненныя



Рис. 15. Мозаическій образъ Спасителя въ Софійскомъ соборѣ.

глубокими и сочными тонами фигуры, передающія древнѣйшіе типы мучениковъ (рис. 16). Надъ тріумфальной аркой, въ лункѣ свода, помѣщенъ такъ называемый Деисусъ, т. е. композиція, представляющая Богородицу и Іоанна Предтечу, молящихся предъ Христомъ-Спасителемъ

(рис. 17). Это изображеніе приходится какъ разъ на центральномъ кирпичѣ арки, на замкѣ свода, и явилось здѣсь вслѣдствіе уподобленія замковаго камня, опоры свода, Христу, опорѣ Церкви. Композиція Деисуса извѣстна въ иконографіи не ранѣе VIII—IX в. Составилась она, очевидно, тогда, когда Богородица и Іоаннъ Креститель стали почитаться какъ будущіе ходатаи за человѣчество предъ Судьею на Страшномъ Судѣ, что доказывается надписями на свиткахъ въ ихъ рукахъ. Композиція эта носитъ слѣды вліянія церемоніала византійскаго двора, а именно поклоненія придворныхъ сановниковъ императору въ позѣ адораціи.



Рис. 16. Мозаическій образъ муч. Северіана.

Надъ восточной и западной арками купола сохранились фрагменты изображеній Еммануила со свиткомъ и Богородицы. Въ парусахъ купола сохранилось одно древнее мозаическое изображеніе Евангелиста Марка, сидящаго на плетеномъ стулѣ, съ высокою спинкою, со свиткомъ въ лѣвой и тростниковымъ перомъ въ правой; предъ Евангелистомъ столикъ съ письменнымъ приборомъ и аналоемъ съ раскрытымъ Евангеліемъ.



Рис. 17. Мозаическое изображеніе Деисуса.

Исчисленными изображеніями исчерпывается циклъ мозаичной росписи собора.

Интересно то обстоятельство, что мозаики, по преобладанію той или иной цвѣтовой гаммы, распадаются на двѣ группы. Мозаики купола и алтаря, за исключеніемъ фигуръ святителей, представляютъ свѣтлую гамму тоновъ: голубая и розовая (чисто византійскія) краски образуютъ прозрачные переходы къ свѣтло-коричневому, отъ бѣлаго—къ зеленому, желтому голубому и пр. тонамъ. Драпировки изобилуютъ множествомъ складокъ, расположеніе которыхъ не лишено своеобразнаго изящества, современнаго самой мозаикѣ. Таково, напр., изображеніе Пречистой Дѣвы и апостоловъ въ сценѣ Евхаристіи. Эта особенность указываетъ на то, что произведеніе явилось въ такой средѣ, гдѣ быстро мѣнявшіеся вкусы отражались на искусствѣ,—въ средѣ, которую можно назвать столичной. Напротивъ того, мозаики, изображающія сорокъ мучениковъ и святителей, даютъ впечатлѣніе иной среды—такой, въ которой шаблонъ держался цѣлые вѣка и съ трудомъ поддавался новымъ вѣяніямъ, именно среды провинціальной. Художникъ-мастеръ, самъ того не замѣчая, воспроизводитъ древній, близкій къ лучшимъ преданіямъ, образъ святаго, пишетъ его просто и колоритно. Цвѣтовая гамма здѣсь—темная: темно-зеленый и пунцовый тона употреблены рядомъ съ индиго, коричневый тонъ согрѣтъ вишневымъ, и т. п. Такія сочетанія цвѣтовъ даютъ глубокую и ласкающую глазъ гамму.

Для построенія и украшенія кіевскаго храма мастера были вызваны какъ извѣстно, изъ Константинополя; но византійская столица, весьма вѣроятно, не могла одна удовлетворить запросу на художниковъ, которые требовались и во многія другія мѣста, какъ, напр., для кутаисскаго собора, возникшаго около того же времени; вслѣдствіе этого, мастера набирались, вѣроятно, и изъ провинціи. Этимъ обстоятельствомъ можно до нѣкоторой степени объяснить себѣ различіе кіево-софійскихъ мозаикъ въ отношеніи стиля. По яркости и блеску красокъ, мозаики эти превосходятъ сѣдыя, съ перламутровыми отливами, мозаичныя украшенія Монреале, а, благодаря широкой, близкой къ лучшимъ преданіямъ трактовкѣ типовъ, чуждыхъ старческой дряхлости, какъ, напр., въ мозаикахъ Палатинской капеллы, представляютъ большой интересъ и важность для исторіи какъ византійскаго, такъ и русскаго искусства, которое нашло въ нихъ лучшіе образцы для подражанія. Всѣ онѣ представляютъ кропотливую и сложную работу. Мозаичистъ пользуется для своихъ изображеній шаблономъ, передающимъ традиціонный образъ или картинную композицію. Здѣсь все согласно съ преданіемъ, все держится старины, главнымъ образомъ догмата. Отсюда происходитъ, что изображенія имѣютъ

внутреннее догматическое значеніе и смыслъ, а. вмѣстѣ съ тѣмъ, и свою своеобразную стильную прелесть, которая, однако, совсѣмъ противорѣчитъ общепринятымъ современнымъ понятіямъ о прекрасномъ. Въ нихъ не видно, чтобы художникъ изучалъ природу; они плоски, даютъ скорѣе схемы людей, чѣмъ самыхъ людей, шагающихъ по воздуху, а не по землѣ (какъ, напр., въ изображеніи Евхаристіи), съ неестественнымъ движеніемъ; они представляютъ совершенно непонятное нагроможденіе складокъ и пестроту красокъ. При всемъ томъ, нельзя отрицать въ нихъ присутствія особаго вкуса, особаго характера, въ которомъ античный образецъ, легшій въ основу византійскихъ изображеній, совершенно видоизмѣненъ въ частностяхъ, и который отзывается искусствомъ Востока. Такъ, напр., лица нерѣдко представляютъ армянскія черты: черные волосы, сросшіяся брови и т. п.

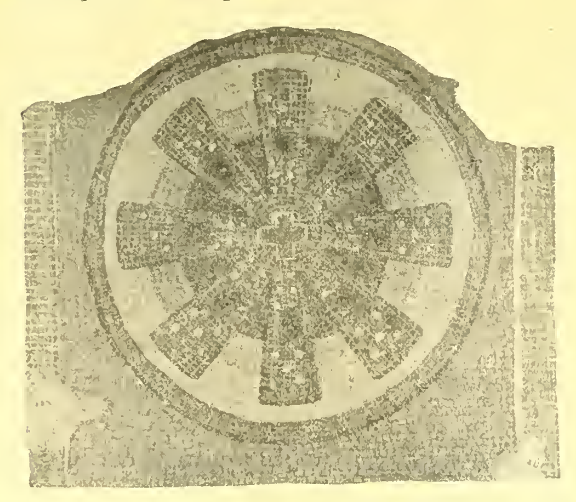


Рис. 18. Мозаика Софійскаго собора.

Что касается до техническаго исполненія, то слѣдуетъ замѣтить, что мозаичный наборъ состоитъ изъ двухъ родовъ кубиковъ неправильной формы, зависящей, очевидно, отъ способа ихъ приготовленія. Кубики перваго рода — стеклянные, окрашены въ разные цвѣта и, при свѣтѣ, даютъ внутренній блескъ; они употребляются обыкновенно для золотыхъ фоновъ, для одежды, для оживленія глаза, пигментъ котораго блеститъ отъ вставленнаго въ него кубика такой смальты; сѣдина также блеститъ бѣлой смальтой. Кубики втораго рода приготовлены изъ непрозрачныхъ камней различнаго цвѣта (шифера); они не свѣтятся и употребляются для заполненія матовыхъ поверхностей тѣла, лица, рукъ, причемъ лица выполняются кубиками гораздо меньшей величины, чѣмъ кубики одеждъ и фоновъ. Это придаетъ особую компактность мозаичной работѣ и уподобляетъ ее масляной живописи.

Итакъ, какъ видѣли, куполъ, тріумфальная арка, главный алтарь — украшены мозаиками. Все остальное пространство стѣнъ собора украшено фресковою живописью. Эта живопись въ византійскомъ искусствѣ играла, начиная съ XII вѣка, весьма важную роль, она давала мастеру широкое поле для творческихъ работъ; въ ея области началось возрожденіе ис-

кусства въ самой Византіи, когда мастера стали широко пользоваться темами, композиціями иллюстрированныхъ рукописей, внося въ нихъ различныя прикрасы и натуралистическія подробности. Фресковая живопись выполняется на совершенно сухой, свѣжей штукатуркѣ водяными красками на клею или на яичномъ бѣлкѣ; при высыханіи краски значительно блѣднѣютъ; но онѣ отличаются обыкновенно свѣтлыми легкими или воздушными тонами. Фресковую живопись въ Софійскомъ соборѣ находимъ въ придѣлахъ и на хорахъ, а затѣмъ на стѣнахъ сѣверной и южной лѣстницъ; но здѣсь предъ нами изображенія уже не религіознаго, а свѣтскаго содержанія.

Большой интересъ представляетъ роспись придѣла св. Богоотецъ Іоакима и Анны. Она исполнена согласно съ апокрифическими евангеліями и сказаніями, какъ напр., въ Гомиліяхъ монаха Іакова Кокцинобафскаго. Апокрифы о жизни св. Іоакима и Анны и Богородицы были въ большомъ распространеніи; ими пользовались отцы и учители Церкви для назиданія и поученія, благодаря чему они и перешли въ церковную среду. Въ росписи Кіево-Софійскаго собора, мы видимъ Іоакима предъ его стадомъ въ пустынѣ, моленіе Анны о разрѣшеніи ея безчадія въ саду, предъ птичьимъ гнѣздомъ, радостную встрѣчу супруговъ у золотыхъ воротъ послѣ благовѣстія имъ ангела, рождество Богородицы (рис. 19), введеніе ея во храмъ и питаніе во святая-святыхъ ангеломъ (рис, 20), обрученіе ея съ Іосифомъ (рис. 21), и врученіе ей отъ первосвященника пурпура и кокцина для приготовленія плата въ храмъ (рис. 22), архангела, благовѣствующаго Пречистой Дѣвѣ сначала у колодца (рис. 23), когда она пошла за водой, а затѣмъ въ домѣ, когда она возвратилась туда въ испугѣ и сѣла за пряжу; далѣе, уже какъ послѣднее событіе изъ жизни Богородицы предъ Рождествомъ Христа, представлена ея встрѣча и цѣлованіе съ праведной Елизаветой (рис. 24).

Въ придѣлѣ Архистратига Михаила еще остались слѣды сцены, представлявшей низверженіе сатаны, изображеніе святителей, а въ конхѣ абсиды—прекрасный монументальный образъ архангела съ распростертыми крыльями, съ молодымъ правильнымъ и спокойнымъ лицемъ, прекраснаго византійскаго стиля. Въ самомъ придѣлѣ, на потолкѣ, изображены явленія архангела Михаила Іисусу Навину, первосвященнику Захаріи и Валааму.

Въ придѣлѣ, посвященномъ апостолу Петру, представлены нѣкоторыя сцены изъ его житія: крещеніе въ домѣ Корнилія Сотника (рис. 25), изведеніе апостола изъ темницы (рис. 26) и проч.

Въ придѣлѣ св. великомученика Георгія находимъ также сцены изъ жизни этого святаго и его мученій, однако, сильно подновленныя. Здѣсь мы видимъ увѣщаніе отца (рис. 27), мученіе Георгія въ кипящей смолѣ

и углахъ (рис. 28), Георгія, благословляющаго царицу Александру (рис. 29).

Особенный интересъ представляютъ фрески поперечнаго перекрестья,



Рис. 19. Рождество Богородицы.

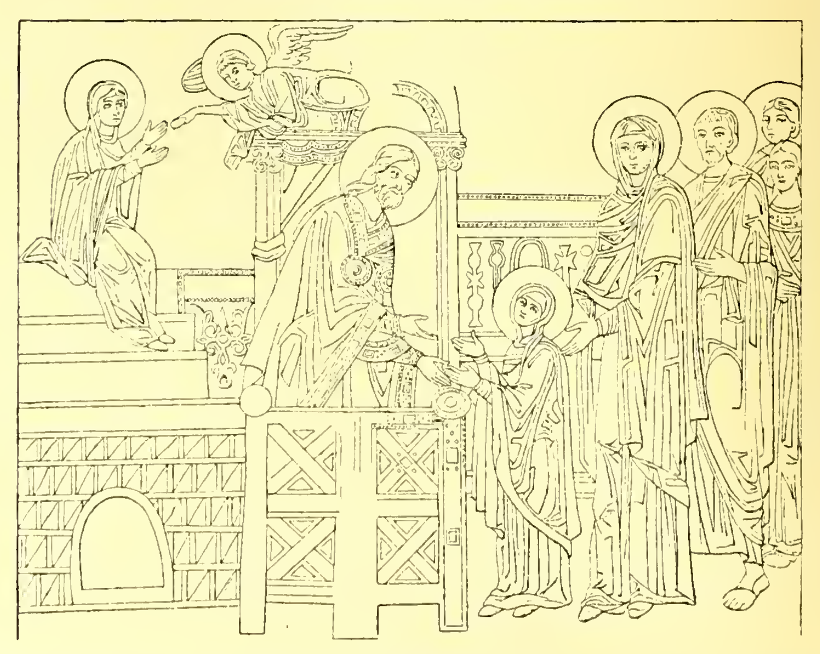


Рис. 20. Введеніе во храмъ.

гдѣ воспроизведены эпизоды Страстей Христовыхъ, согласно весьма древ-

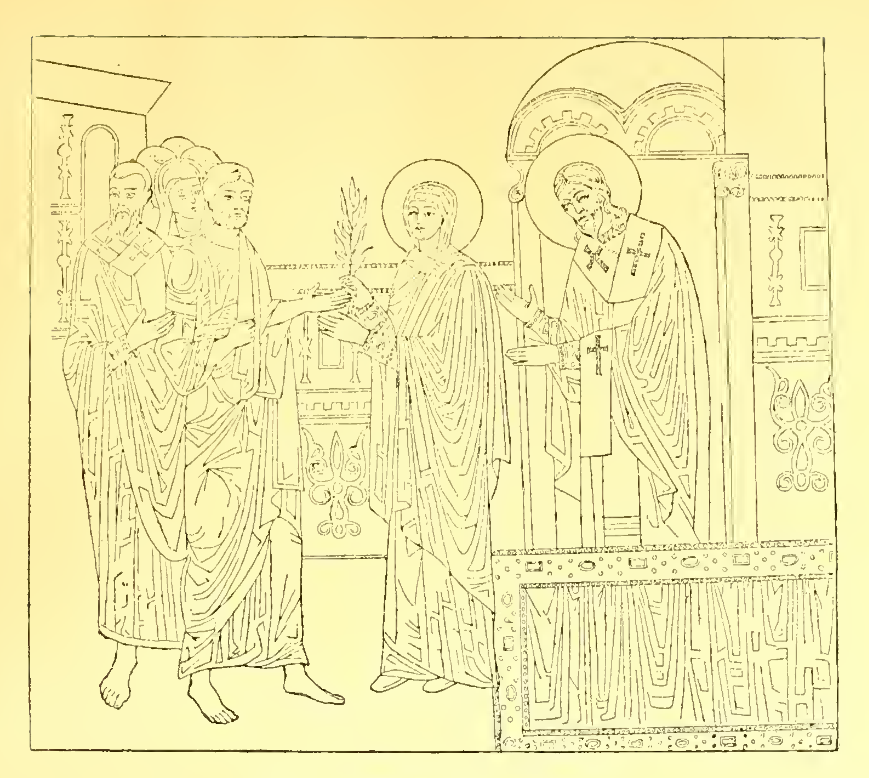


Рис. 21. Обрученіе Дѣвы Маріи.



Рис. 22. Врученіе пурпура и шерсти Богородицѣ.

нему уподобленію креста, лежащаго въ основаніи базилики, кресту, на которомъ былъ распятъ Спаситель. Здѣсь изображены: Христосъ передъ Каіафой, ап. Петръ, отрекающійся отъ своего Учителя, Распятіе Христово, Сошествіе во адъ (или Воскресеніе Христово), Явленіе воскресшаго Христа мироносицамъ, Невѣріе ап. Ѳомы, Посланіе апостоловъ на проповѣдь и Сошествіе св. Духа. Изъ всѣхъ этихъ сценъ наибольшій интересъ представляетъ Сошествіе Христа во адъ. Эта сцена обыкновенно имѣетъ при себѣ надпись: анастазисъ (ἀνάστασις), что значитъ: «воскресеніе».

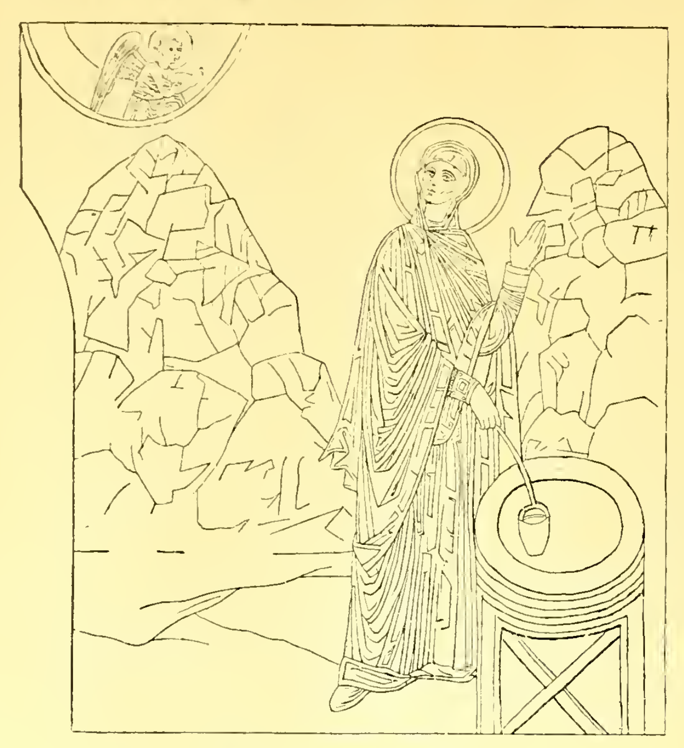


Рис. 23. Благовѣщеніе.

Въ древности, изображеніе Воскресенія Господня, съ фигурою Спасителя, возлетающаго въ славѣ на небеса, не было извѣстно; оно явилось только въ XIV—XV вѣкахъ, на западѣ, откуда и перешло къ намъ въ XVII столѣтіи. Древнехристіанское и византійское искусство не воспроизводило этого мотива, а представляло ангела, сидящаго у гроба и возвѣ-

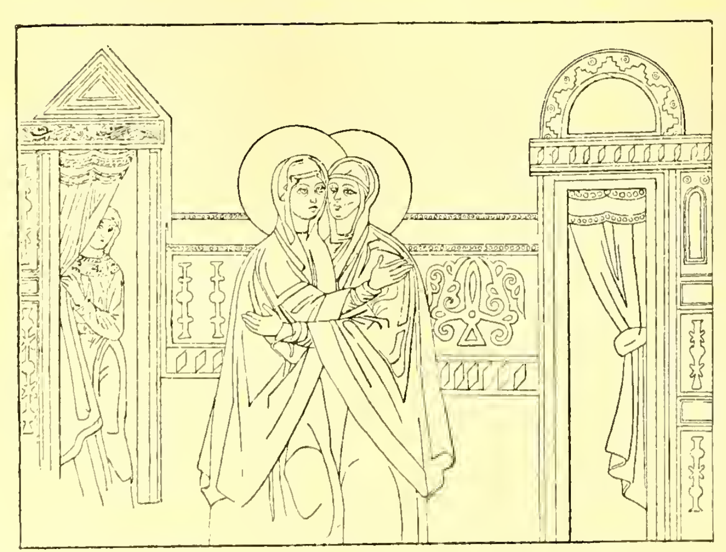


Рис. 24. Цѣлованіе Елисаветы.

щающаго женамъ о совершившемся Воскресеніи; иногда, божественную

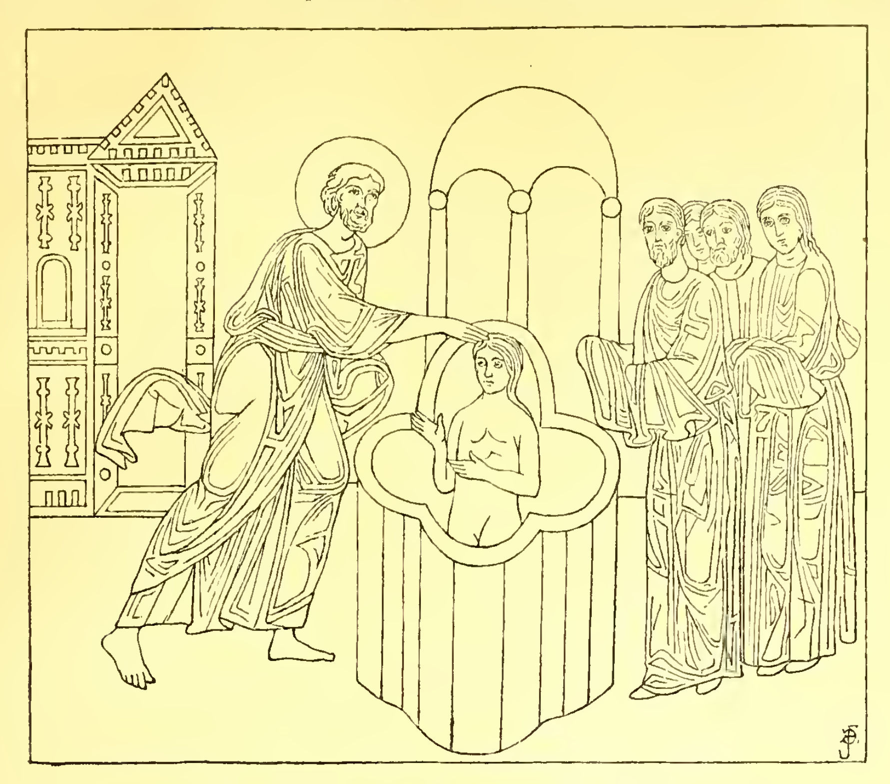


Рис. 25. Крещеніе Апостоломъ Петромъ.

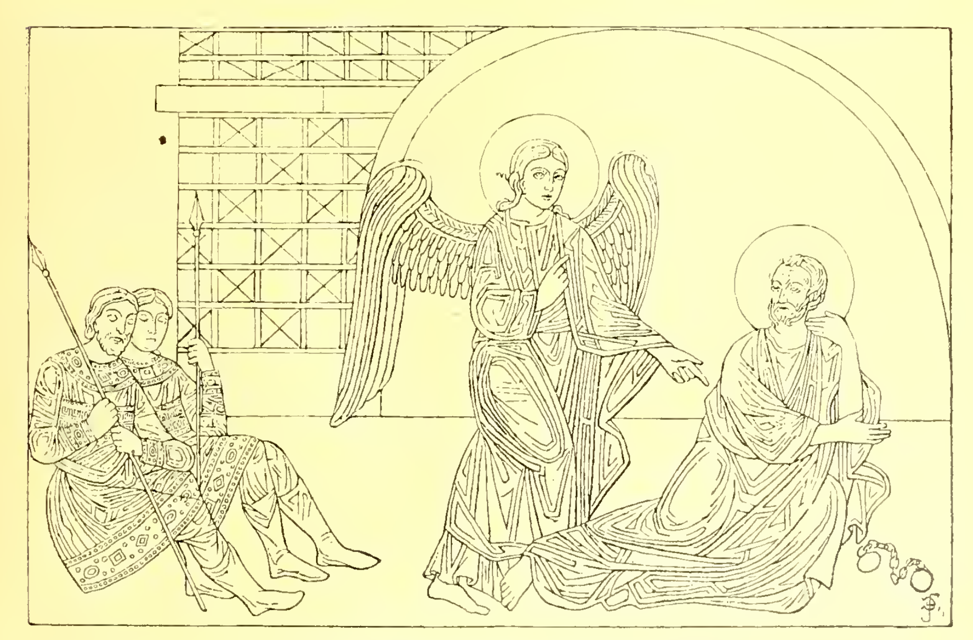


Рис. 26. Изведеніе Апостола Петра изъ темницы.

таинственность и славу этого событія оно передавало, какъ, напр., на

одной миніатюрѣ Сирійскаго Евангелія (VI в.), снопами свѣта, льюща-



Рис. 27. Великомученикъ Георгій передъ отцемъ.

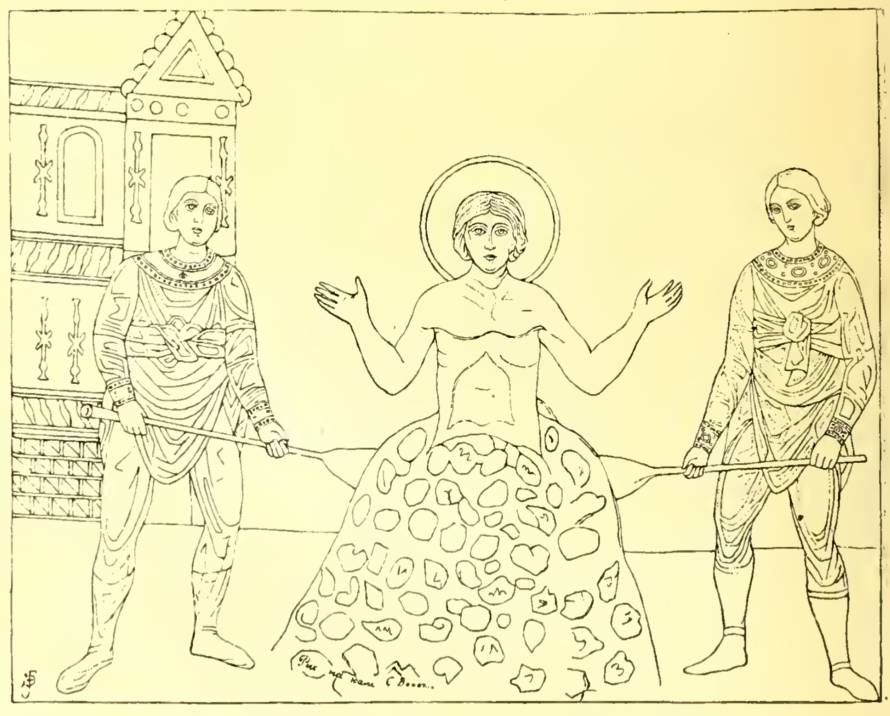


Рис. 28. Мученіе Великомученика Георгія.

гося изъ дверей гроба, и фигурою Христа, являющагося женамъ. Кромѣ

того, существовалъ съ давнихъ поръ (VIII—IX в.) третій родъ иконографической передачи идеи Воскресенія, основанный на апокрифическомъ сказаніи Никодимова Евангелія, по словамъ котораго, Христосъ, послѣ положенія Его тѣла во гробъ, душою пребывалъ въ аду, гдѣ и освободилъ Адама, Еву и праведниковъ, сокрушилъ власть сатаны и повелѣлъ заковать его въ цѣпи. Въ такомъ именно видѣ представляетъ Воскресеніе фреска Кіево-Софійскаго собора. Фреска *«Христосъ предъ Каіафой»* (рис. 30) изображаетъ моментъ изъ страстей Христа, когда Каіафа раздираетъ свои одежды послѣ словъ Христа: «Отнынѣ узрите Сына человѣческаго, сѣдящаго одесную силы Божіей и грядущаго на облакахъ небесныхъ»



Рис. 29. Великомученикъ Георгій и царица Александра.

(Матѳ., гл. 26, 64). Стоящій близь Христа воинъ какъ бы собирается нанести Ему ударъ, или, негодуя, поднимаетъ руку. Лицо Христа поновлено, фигура Каіафы совершенно новая, въ рѣзкаго цвѣта голубой одеждѣ, и драматизмомъ нарушаетъ сухой стиль древней композиціи.

Распятіе (рис. 31) представляетъ довольно сложную композицію, совокупляя въ одно цѣлое разрозненныя въ иконографіи этого сюжета черты. Христосъ изображенъ посреди двухъ разбойниковъ; Марія—съ тремя женами позади нея, впереди Маріи воинъ и Лонгинъ, прободающій ребро Христа, съ другой стороны воинъ подающій губку, напоенную уксусомъ, за нимъ Іоаннъ въ обычной позѣ печалующагося и сотникъ со своимъ слугой. Надъ Христомъ просто надпись IC. XC. Фигура

Христа выражаетъ уже нѣкоторое страданіе, глаза закрыты, но тѣло еще не обвисло, колѣни не согнуты, какъ это бываетъ позднѣе въ сценахъ

Рис. 30. Христосъ передъ Каіафою.

распятія. Направо старый разбойникъ (благоразумный) обращаетъ лицо ко Христу. Фигуры женъ сильно поновлены и нарушаютъ композицію

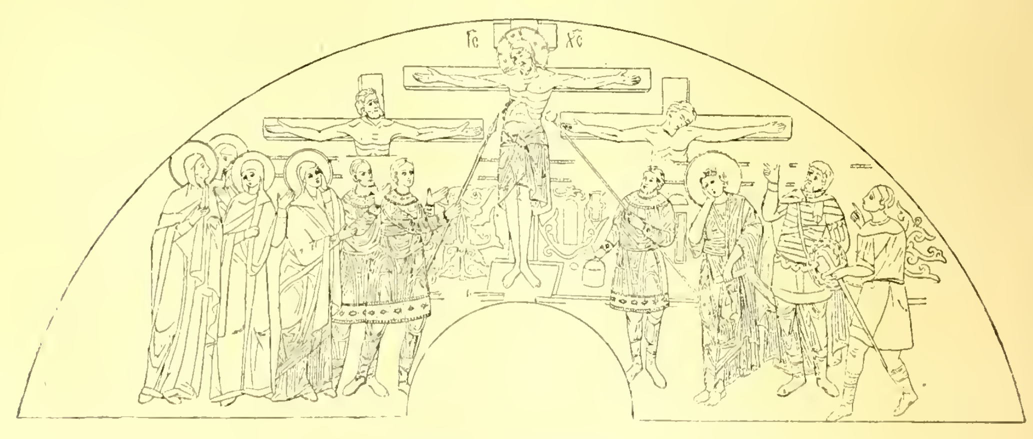


Рис. 31. Распятіе.

тѣмъ же драматизмомъ и мягкостью линій. Іоаннъ молодъ. Среди мужскихъ фигуръ особенно выдается фигура сотника съ обычнымъ жестомъ

изумленія: мужественная фигура его съ нѣсколько откинутымъ назадъ туловищемъ твердо стоитъ и полна внутренней правды, жесть и поза лишены аффектаціи болѣе позднихъ изображеній. Вся сцена отличается правильностью и строгостью рисунка. Позади распятія Спасителя и впереди распятыхъ разбойниковъ видны слѣды какого-то зданія: почти на половинѣ высоты видны остатки двухъ линій, отверстія для оконъ и рядъ орнаментальныхъ украшеній. Сцены распятія съ зданіями на заднемъ фонѣ встрѣчаемъ въ миніатюрахъ Ев. Гелатскаго мон. и Никомидійскаго Евангелія—XI—XII ст.

Роспись хоръ представляетъ совмѣщеніе сценъ Ветхаго и Новаго Завѣта. Ближе къ алтарямъ съ сѣверной и южной стороны на хорахъ находятся: на южной—Вечеря съ двумя учениками по Воскресеніи, подъ ней Бракъ въ Канѣ; на сѣверной—Тайная Вечеря и подъ ней написанная заново, по слѣдамъ старой—сцена Преданія Христа Іудой. Отъ этихъ сценъ направо и налѣво къ западной сторонѣ идутъ ветхозавѣтныя сцены: Жертвоприношеніе Исаака, Встрѣча Авраамомъ трехъ странниковъ, Гостепріимство Авраама, Три отрока въ пещи.

Такъ какъ сцены Новаго Завѣта приходятся какъ разъ въ районѣ пресбитерія, гдѣ пишутся, по общепринятому обычаю, сцены Новаго Завѣта, какъ напр. въ ц. въ Монреалѣ, а сцены Ветхаго Завѣта соотвѣтствуютъ росписи главнаго нефа, въ которомъ пишутся сцены ветхо-завѣтныя, какъ предшествующія по своимъ событіямъ Новому Завѣту, то слѣдовательно общій планъ размѣщенія живописи сохраненъ, остается лишь уяснить самый выборъ сюжетовъ. Обратимся къ изображенію сценъ и ихъ символикѣ.

1) *Вечеря Христа съ учениками по воскресеніи* (рис. 32). Композиція этой сцены напоминаетъ композицію Тайной Вечери. Христосъ возлежитъ за столомъ, имѣющимъ видъ сигмы, одной рукой Онъ благословляетъ, а въ другой держитъ свитокъ. За тѣмъ-же столомъ, на которомъ стоятъ три патеры, сидятъ три Апостола. Къ столу подходитъ молодой служитель, держа въ рукахъ сосуды. По обѣимъ сторонамъ отъ мѣста, занимаемаго этой сценой, видны комнаты; въ одной изъ нихъ стоитъ столъ.

2) *Чудо на бракѣ, претвореніе воды въ вино* (рис. 33). Эта сцена изображена рядомъ съ предыдущей и дана у насъ въ томъ же древнемъ переводѣ, какой находимъ на дверяхъ ц. св. Сабины въ Римѣ, на переплетѣ оклада Миланскаго Ев. VI ст. Христосъ совершаетъ чудо превращенія воды въ вино, прикасаясь рукою къ одному изъ сосудовъ, стоящихъ предъ Нимъ на возвышеніи. Предъ Нимъ стоитъ Богородица (фигура ея написана заново) со сложенными на груди руками; сзади Христа—Іоаннъ. Къ этой сценѣ, очевидно, относится фреска, данная на другой сторонѣ двери и изображающая, быть можетъ, амфитриклина съ жезломъ

и юношу предъ сосудомъ, очевидно наполненнымъ водой. Сопоставленіе этихъ сценъ рядомъ—весьма естественно. Онѣ, взятыя вмѣстѣ, символизируютъ одно событіе—установленіе Евхаристіи, въ то время, какъ въ отдѣльности—первая представляетъ воспоминаніе о послѣдней вечери Христа съ учениками, когда установлено было таинство Евхаристіи, вторая—претвореніе вина въ кровь Христа (символъ Евхаристіи).

3) *Жертвоприношеніе Исаака* (рис. 34). Сцена эта дана у насъ въ обычной композиціи, со всей обстановкой, установившейся для представленія ея съ VII—VIII ст. (впервые она дана въ болѣе сложной обстановкѣ, сравнительно съ памятниками на саркофагахъ, въ рукоп. Космы Индикоплова) Авраамъ поднялъ ножъ, чтобы заклать Исаака, стоящаго на колѣняхъ. Ангелъ, слетающій сверху въ ореолѣ, удерживаетъ рукой ножъ и

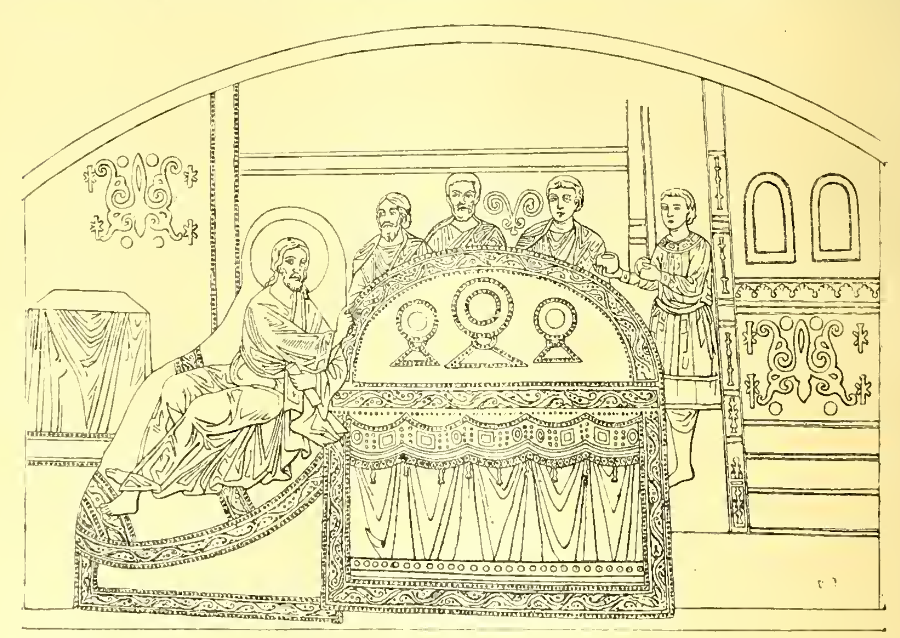


Рис. 32. Вечеря въ Эммаусѣ.

благословляетъ правой рукой. Сбоку представленъ овенъ, зацѣпившійся рогомъ за дерево; подъ горой, у дерева привязанъ конь. Композиція сцены, данной въ мозаикѣ Монреалѣ, весьма близка къ нашей.

Сцена жертвоприношенія Исаака въ памятникахъ первыхъ вѣковъ христіанства пользовалась особою популярностью, символизуя собою (въ лицѣ Исаака) страданія Христа и его воскресеніе. Съ этимъ значеніемъ, развитымъ у Отцевъ церкви, она принята позднѣйшимъ искусствомъ; въ такомъ значеніи она изображена у насъ. Какъ на памятникахъ саркофаговъ данная сцена въ своемъ значеніи—образа страданій Христа сближается съ сценой появленія Христа предъ Пилатомъ, такъ у насъ она можетъ быть сближена со сценой преданія Христа Іудой, ко-

торая была изображена на сѣверной стѣнѣ (отъ нея остались незначительныя остатки, теперь сдѣлана почти заново).

4) *Встрѣча Авраамомъ трехъ странниковъ* (рис. 35). Эта сцена сближается со сценой *Гостепріимство Авраама*, изображенной на сѣверномъ крылѣ хоровъ. Обѣ сцены даны у насъ въ своей обычной композиціи, близкой къ композиціи въ мозаикѣ ц. св. Марка въ Венеціи и Монреалѣ, гдѣ онѣ также, какъ у насъ сближены. Въ первой сценѣ Авраамъ на колѣняхъ, подъ деревомъ, простираетъ руки къ подходящимъ къ нему Ангеламъ, имѣющимъ въ рукахъ дорожные посохи. Средній изъ нихъ благословляетъ по гречески именословно. Ангелы и Авраамъ въ сандаліяхъ.

Сцены эти, какъ извѣстно, пользуются въ христіанской иконографіи символическимъ значеніемъ— прообразомъ сцены Евхаристіи.

5) Въ то время, какъ главной сценой южнаго крыла хоровъ, служитъ— Бракъ въ Канѣ, такой сценой сѣвернаго крыла служитъ сцена *Тайной Вечери*, (рис. 36) данной въ историческомъ представленіи. Композиція ея представляетъ собою переводъ болѣе ранній, чѣмъ напр. въ моз. Марка въ Венеціи, или Монреалѣ. Онъ весьма близокъ къ переводу моз. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ. Христосъ возлежитъ на ложѣ, а ученики сидятъ за полукруглымъ столомъ, на которомъ стоитъ три сосуда; на среднемъ сосудѣ лежитъ хлѣбъ (въ видѣ просфоры). Іуда простираетъ впередъ руку, открывая себя какъ предателя. Нѣкоторые изъ учениковъ разговариваютъ между собою, какъ бы недоумѣвая, а одинъ, ближайшій къ Христу, прикладывая руку къ груди, обращается, какъ бы съ вопросомъ ко Христу. Сцена носитъ вообще слѣды оживленія, какъ напр. и въ миніатюрѣ Гелатскаго мон.



Рис. 33. Чудо въ Канѣ Галилейской.

6) *Три отрока въ пещи* (рис. 37). Сцена дана у насъ также въ той обычной композиціи, какую находимъ на древнихъ саркофагахъ.

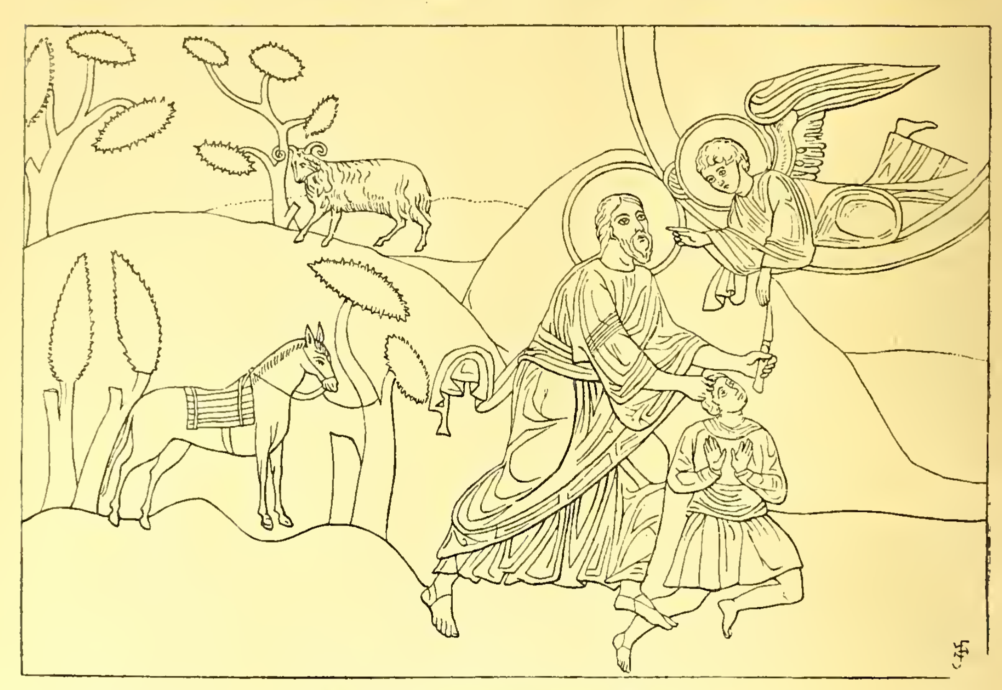


Рис. 34. Жертвоприношеніе Исаака.

Рис. 35. Три странника у Авраама.

Три отрока съ воздѣтыми руками, одѣтые въ восточныя одежды, и въ хламиды, стоятъ въ пещи въ видѣ четыреугольнаго ящика; сзади нихъ

Ангелъ, съ распростертыми крыльями, возложилъ руки на головы двухъ крайнихъ отроковъ. По сторонамъ два служителя размѣшиваютъ огонь въ печи. Справа видна въ портикѣ фигура Навуходоносора въ византійскомъ царскомъ костюмѣ въ стеммѣ и въ царской хламидѣ.

По своему значенію эту сцену можно сопоставить со сценой Жертвоприношенія Исаака; она также, какъ и послѣдняя, служила прообразомъ страданій и воскресенія Христа.

Итакъ сцены, данныя во фрескахъ хоръ Собора, можно раздѣлить на слѣдующія группы: 1) съ евхаристическимъ значеніемъ (Встрѣча и Гостепріимство Авраама, Вечеря Христа съ Учениками по воскресеніи и чудо претворенія воды въ вино, Тайная Вечеря); 2) сцены страстей и воскресенія Христа (Жертвоприношеніе Исаака. Три отрока въ пещи, Преданіе Христа Іудой),

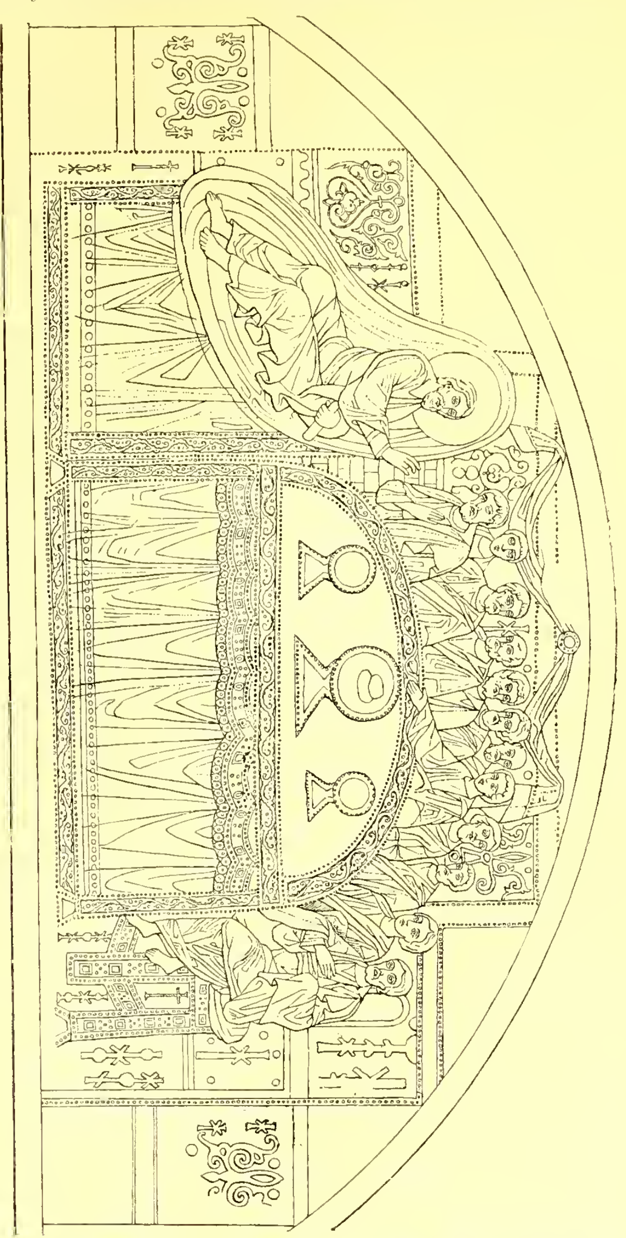


Рис. 36. Тайная вечеря.

Роспись сѣвернаго и южнаго крыла хоровъ сценами евхаристическаго характера можно объяснить, помимо необходимости пополнить литургическое представленіе сцены Евхаристіи (въ главной абсидѣ)—историческимъ и ея прообразами въ Ветхомъ Завѣтѣ, еще другимъ требованіемъ. Извѣстно, что въ Византіи царь и царица въ своихъ придворныхъ церквахъ слушали богослуженіе, стоя на хорахъ,

царь на правой, а царица на лѣвой сторонѣ. Здѣсь же на хорахъ, они принимали причастіе. Поэтому и изображенія, данныя на стѣнахъ хоръ, должны были гармонировать съ тѣмъ главнымъ священнодѣйствіемъ, которое совершалось здѣсь для царя, царицы и ихъ свиты. Быть можетъ, въ силу этого требованія и византійскіе художники, украшавшіе фресками нашъ Соборъ, сдѣлали указанный выборъ въ сюжетахъ для сценъ на стѣнахъ хоръ.

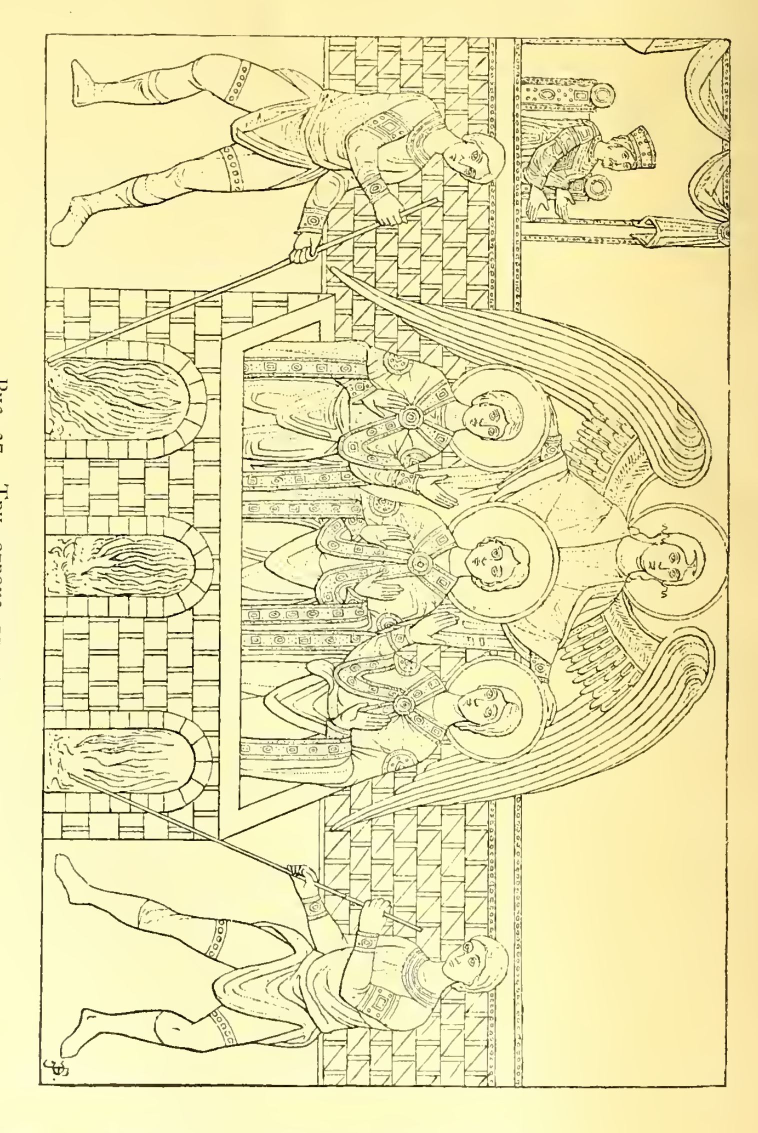


Рис. 37. Три отрока въ печи.

Нѣкоторые плафоны также заняты фресковою живописью, представляющею херувимовъ и серафимовъ четырехъ странъ свѣта и четырехъ евангелистовъ вокругъ восьмиконечнаго креста, помѣщеннаго въ медальонѣ.

По всему храму — на стѣнахъ, на столбахъ, поддерживающихъ хоры, на пилястрахъ—вверху и внизу— изображены въ колоссальный ростъ и въ медальонахъ святые: Святители, Пророки, Апостолы изъ числа 70, Мученики, Святыя жены и Мученицы. Мужскіе святые изображены въ ближайшихъ отдѣленіяхъ къ алтарной части, жены—въ двухъ послѣднихъ, направо и налѣво, какъ и въ Палатинской капеллѣ: здѣсь, по всей вѣроятности, и былъ гинекей

или женское отдѣленіе [1]). Всѣхъ фресокъ одноличныхъ открыто 220, поясныхъ 108; множество сохранилось только въ видѣ слабо замѣтныхъ контуровъ и переписано вновь.

Изображеніе святыхъ мужскихъ и женскихъ во весь ростъ въ росписи главнаго нефа находимъ впервые въ ц. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, VI ст., гдѣ они представлены надъ колоннами по сторонамъ главнаго нефа въ процессіональномъ движеніи ко Христу (мужскіе) и Божьей Матери (женскія); изображенія же святыхъ въ медальонахъ очень обычны. Въ церквахъ болѣе поздняго времени (VI—XI ст.) изображенія святыхъ встрѣчаются весьма часто. Подборъ ихъ въ росписи обусловливается, съ одной стороны, мѣстнымъ почитаніемъ извѣстныхъ святыхъ, съ другой—почитаніемъ ихъ всею церковью (напр. Святителей). Какъ столпы церкви, ея основа, святые изображаются на каждой сторонѣ столба

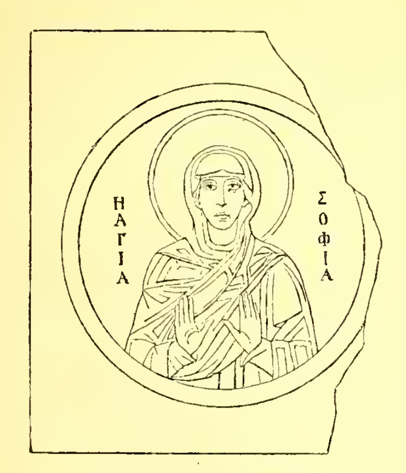




Рис. 38. Св. Софія.




Рис. 39. Св. Любовь.

во весь ростъ, иногда по два на одной сторонѣ (въ такомъ случаѣ второе изображеніе бываетъ по грудь).

Какъ и во всѣхъ вообще фрескахъ многоличныхъ, такъ и въ одноличныхъ, сквозитъ одна общая широкая основа типа: круглое лицо, широко-открытые глаза, прямой правильный носъ, полныя губы: это общая схема. Частности, изъ которыхъ слагается уже иконописный типъ, могутъ быть легко подмѣчены. При обычной постановкѣ фигуры, когда одна нога—правая—нѣсколько выставлена впередъ, или же когда фи-

[1]) Установить порядокъ въ распредѣленіи святыхъ въ нашихъ фрескахъ пока нѣтъ возможности: надъ святыми сохранилось лишь 20 древнихъ надписей, всѣ остальныя надписи сдѣланы по соображенію съ лицевыми иконописными подлинниками, такъ что яснымъ остается одно изъ дѣленій: мужскіе святые ближе къ алтарю, женскія за ними, какъ и въ росписи многихъ церквей, напр. ц. Св. Марка въ Венеціи, Палатинской капеллы, Спаса въ Нередицахъ и др.

гура стоитъ прямо, опираясь на обѣ ноги, одѣяніе, волосы, борода только и различаютъ фигуру.

«Образцомъ сокращенныхъ схемъ, принятыхъ въ позднѣйшей византійской иконографіи могутъ служить четыре погрудные медальоны Святыхъ женъ Софіи и трехъ дочерей ея Вѣры, Надежды и Любви (рис. 38—41). Софія и Надежда представлены какъ Божія Матерь, Заступница, молящаяся съ воздѣтыми руками. Двѣ другія Святыя имѣютъ въ рукахъ кресты мучениць. Шаблонность изображенія такова, что совершенно тождественныя фигуры находятся въ Палатинской капеллѣ въ Палермо, только съ латинскими надписями.



Рис. 40. Св. Вѣра.



Рис. 41. Св. Надежда



Рис. 42. Св. Константинъ.

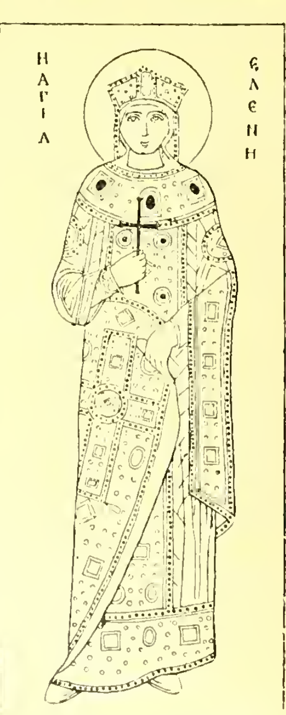


Рис. 43. Св. Елена.

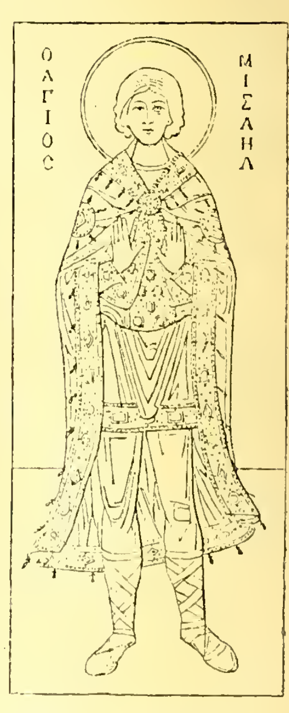


Рис. 44. Св. Мисаилъ.

Отъ этого условнаго изображенія видимо розпится фреска правой стѣны главнаго нефа подъ хорами, представляющая четыре женскія фигуры, идущія одна за другой съ воздѣтыми руками и надпи-




Рис. 45. Св. Іуліанъ.

санныя тѣми-же священными именами. Въ этой фрескѣ всѣ фигуры облечены въ торжественные византійскіе костюмы изъ узорчатыхъ матерій и имѣютъ на головахъ мѣховые шапочки. Полагаемъ, что древняя фреска, нынѣ сильно реставрированная, содержала въ себѣ изображенія членовъ нынѣ не извѣстной княжеской семьи. Фреска представляла, очевидно, церемоніальную процессію, не поддающуюся, однако, ближайшему опредѣленію. Одну изъ процессій подобнаго рода видимъ въ Менологіи царя Василія, гдѣ толпа народа и духовенство представлены со свѣчами въ процессіональномъ шествіи вмѣстѣ съ царемъ и епископомъ: фигуры взрослыхъ (нашей фрески)—безъ бороды; композиція лишена свободы движенія и въ манерѣ представленія сильно напоминаютъ изображенія въ Изборникѣ Святослава.

Рис. 46. Св. Февронія.

Образцомъ церемоніальныхъ типовъ могутъ служить изображенія византійскаго царя, названнаго въ новой надписи совершенно ложно Константиномъ (рис. 42), и Елены, или иной Святой Царицы (рис. 43).

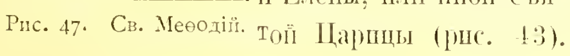


Рис. 47. Св. Меѳодій.




Рис. 48. Св. Кириллъ.

Императоръ представленъ облаченнымъ въ царскую далматику и драгоцѣнный лоронъ; правую руку онъ прижимаетъ къ груди, а въ лѣвой держитъ «*Акакію*», красный мѣшокъ, наполненный прахомъ и долженствовавшій напоминать восточному монарху его происхожденіе изъ персти и необходимость смиренія. По сторонамъ царя представлены главные члены царской семьи въ уменьшенныхъ фигурахъ. Надпись новая, ложная и невѣрно составленная. Елена (?) облачена тоже въ лоронъ, держитъ въ рукахъ крестъ, сообразно своему подвигу.

Отрокъ Мисаилъ (рис. 44) съ двумя другими представленъ въ первосвященнической фелони на столбѣ надъ хорами.

Мученикъ Іуліанъ (рис. 45), изображенный въ богатой патриціанской далматикѣ, съ наборнымъ оплечьемъ и подоломъ, въ правой рукѣ держитъ крестъ, а лѣвой дѣлаетъ знакъ душевнаго умиленія. Святая Февронія (рис. 46), подвижница восточной церкви († 304 г.), представлена въ обычномъ типѣ Святыхъ женъ.

Фрески, какъ сказали, представляютъ Пророковъ, Апостоловъ, Святителей, Мучениковъ, Святыхъ мужей и женъ, Преподобныхъ и прочихъ. Но такъ какъ большая часть этихъ фресокъ, открытыхъ подъ штукатуркою въ 1843 году и невѣжественно реставрированныхъ въ 1848—1853 годахъ, оказалась безъ надписей, то данныя при реставраціи имена, на основаніи соображеній некомпетентныхъ лицъ съ подлинникомъ, въ большей части случаевъ, явно фальшивыя и невѣрно данныя.

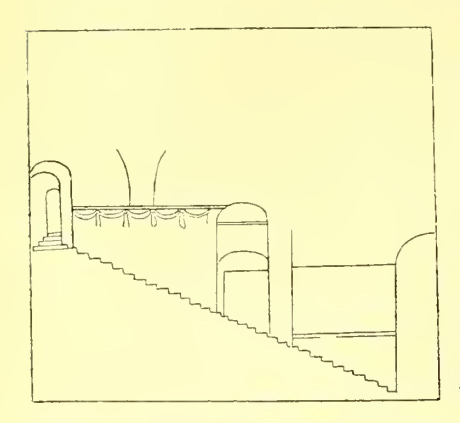


Рис. 49. Лѣстница Софійскаго собора.

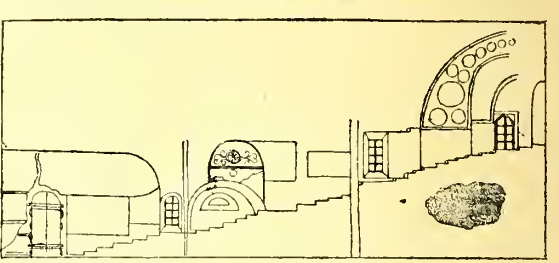


Рис. 50. Тоже.

Подлинникомъ для византійской иконографіи принято называть извѣстное руководство (*Ерминія*) монаха Діонисія Фурноаграфіота, составленное не ранѣе XVI вѣка. Очевидно, что для Кіевской Софіи такого рода справка была въ принципѣ ошибочна. Но при реставраціи, стремившейся не сохранить древность, какъ требовало Высочайшее повелѣніе, а расписать весь храмъ заново (одноличныхъ вновь написано 535 фресокъ) и подогнать древнія фрески подъ новые колера маляровъ, этимъ фрескамъ давали приличныя имена по произволу. Такъ, одно изображе-

ніе, повидимому, Евангелиста надписано пророкомъ Моисеемъ, нѣсколькимъ Святымъ дано имя Николая, двумъ епископамъ (рис. 47 и 48), даны имена Св. Кирилла и Меѳодія и т. д.» [1]).

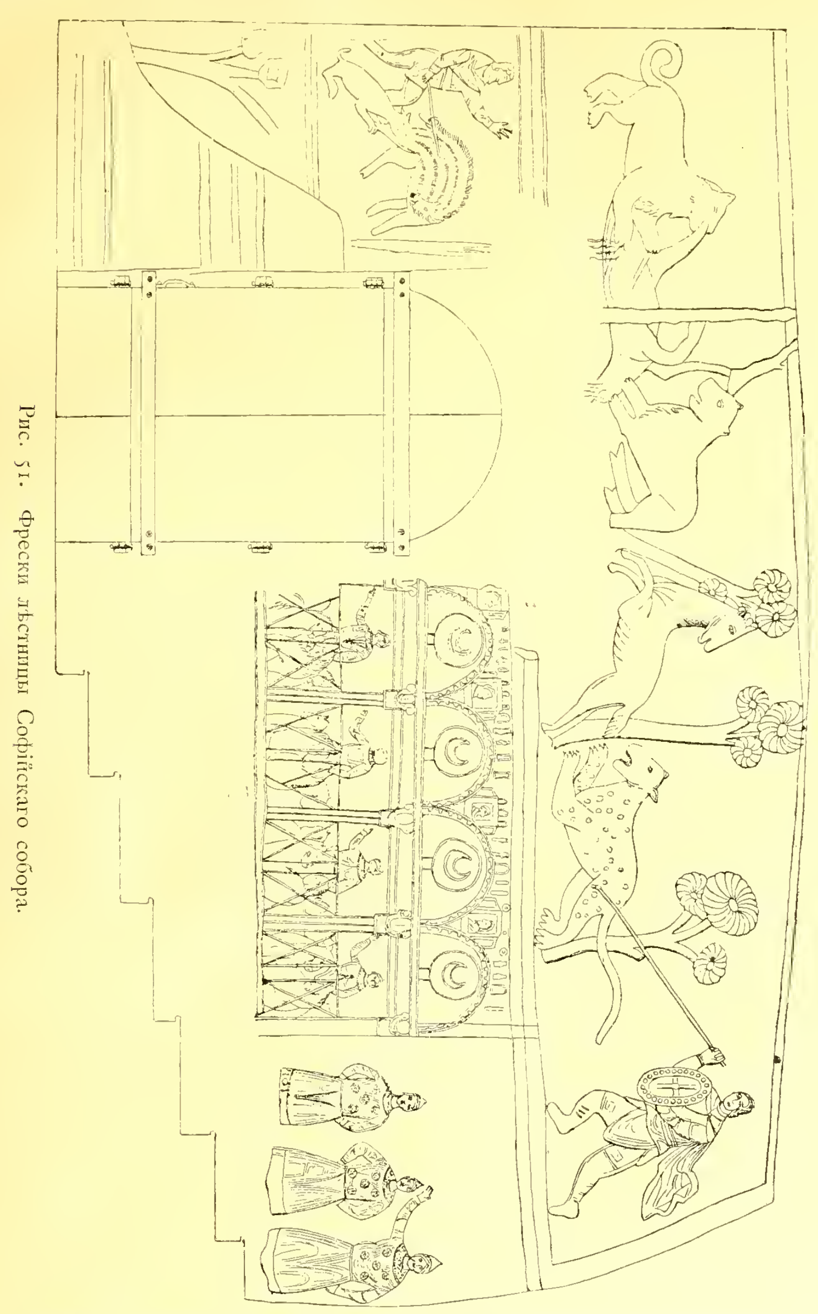


Рис. 51. Фрески лѣстницы Софійскаго собора.

Такимъ образомъ, живописное украшеніе Кіево-Софійскаго собора интересно въ томъ отношеніи, что представляетъ вообще схему росписи

[1]) *Гр. И. Толстой и Н. Кондаковъ,* Русскія Древности въ памятникахъ искусства, IV. 144—146.

алтаря и купола довольно обыкновенную для этого времени возникновенія этого храма и весьма рѣдко встрѣчаемую роспись боковыхъ придѣловъ и хоръ.

Еще болѣе любопытна фресковая роспись лѣстницъ (рис. 49 и 50), ведущихъ на хоры и устроенныхъ въ сѣверной и южной башняхъ. Много было сдѣлано попытокъ объяснить содержаніе этихъ фресокъ; но всѣ предположенія объ ихъ смыслѣ оказывались произвольными и не выдерживающими строгой критики. Только теперь, основываясь на ближайшемъ изученіи самыхъ изображеній и на литературныхъ извѣстіяхъ, можно предложить достаточно вѣроятное толкованіе этихъ любопытныхъ сценъ. Живописное украшеніе лѣстницъ собора представляетъ различные эпизоды охоты, игры скомороховъ и какихъ-то процессій, фигуры царственныхъ особъ и разнообразные орнаментальные мотивы. Эти изображенія исполнены, по всей вѣроятности, по княжескому заказу и объясняются сильною любовью нашихъ древнихъ князей къ охотѣ и пока-



Рис. 52. Фреска лѣстницы.

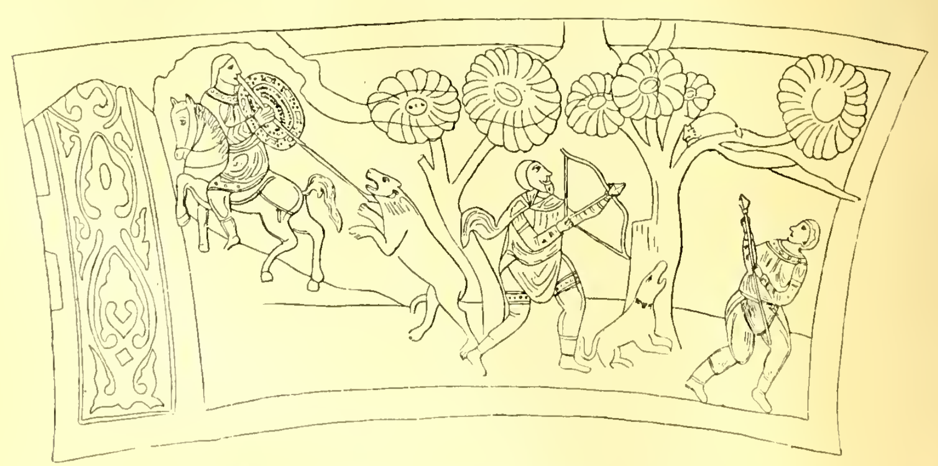


Рис 53. Фрески лѣстницы Софійскаго собора.

заніями лѣтописей и иныхъ памятниковъ старшиной русской письменности. Не подлежитъ, однако, сомнѣнію, что художники, воспроизведшіе эти сцены, были не русскіе, а византійцы, такъ какъ многія частности въ ихъ композиціяхъ указываютъ не на русскую, а совершенно иную жизнь и обстановку. Такъ, напр., молодой охотникъ, копьемъ коня

натравливающій барса (животное, неизвѣстное на Руси) на олениху (рис. 51), написанъ совсѣмъ въ стилѣ византійскаго искусства и одѣтъ въ костюмъ, издревле свойственный Востоку. Въ числѣ фресокъ, мы видимъ сцены охоты на волка, на кабана и на медвѣдя, котораго поражаетъ всадникъ; но это—не княжіе ловы, а сцены, близко напоминающія цирковую травлю звѣрей, извѣстную Риму и Византіи, гдѣ она сопровождала преимущественно, такъ называемыя, Врумаліи, Воты и Каланды, составлявшія циклъ рождественскихъ праздненствъ. Такимъ образомъ мы видимъ здѣсь рядъ представленій цирка (рис. 51—53): охотникъ выпустилъ барса на козулю и подстрекаетъ его копьемъ; два ученыхъ медвѣдя заполевали козулю; охотникъ съ собакою заполевалъ кабана: отрядъ джигитовъ гонится за дикою лошадью; охотникъ на лошади убиваетъ копьемъ волка, другой медвѣдя; двое охотниковъ съ копьемъ и лукомъ преслѣдуютъ векшу на деревѣ и пр. Костюмъ, въ который одѣты нѣкоторыя изъ изображенныхъ лицъ, тождественный съ гладіаторскимъ, подтверждаетъ увѣренность, что дѣйствіе происходитъ въ ипподромѣ. Этого мало: представлена даже самая стамма, или зданіе ипподрома въ видѣ буквы П (рис. 51); за четырьмя рѣшетками видны четыре геніоха на квадригахъ — представители цирковыхъ партій, голубой, зеленой, бѣлой и красной; надъ ними—ихъ значки съ изображеніемъ рога луны; въ окна смотрятъ зрители. Ниже этой сцены, былъ изображенъ кулачный бой гладіаторовъ, а напротивъ, огибая столбъ лѣстницы, воспроизведена весьма интересная сцена поздравительнаго поднесенія свиной головы и окорока, происходящая, очевидно, въ царскихъ палатахъ (рис. 54). Этотъ способъ поздравленія, напоминающій обычай дѣ-



Рис. 54. Коляды.

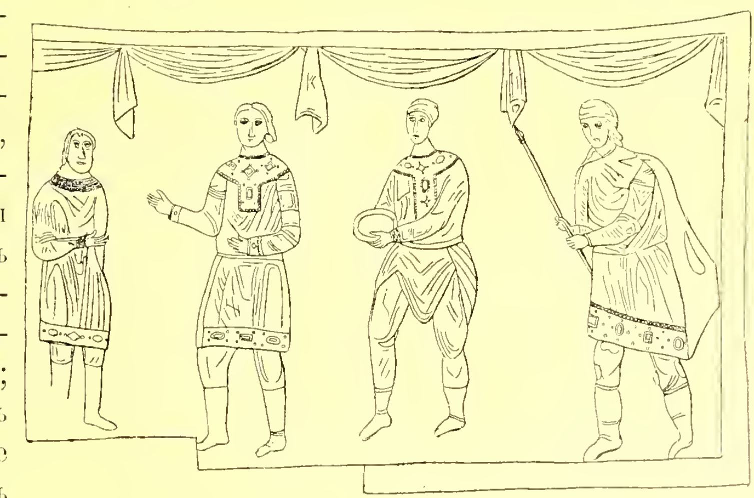


Рис. 55. Коляды.

лать подобные подарки на Васильевъ вечеръ у русскихъ, у сербовъ, у болгаръ, не оставляетъ сомнѣнія, что сцены принадлежатъ къ циклу рождественскихъ празднествъ. Бородатый колядникъ, со свиной головой на плечѣ и окорокомъ въ рукѣ, вступаетъ въ палаты въ сопровожденіи

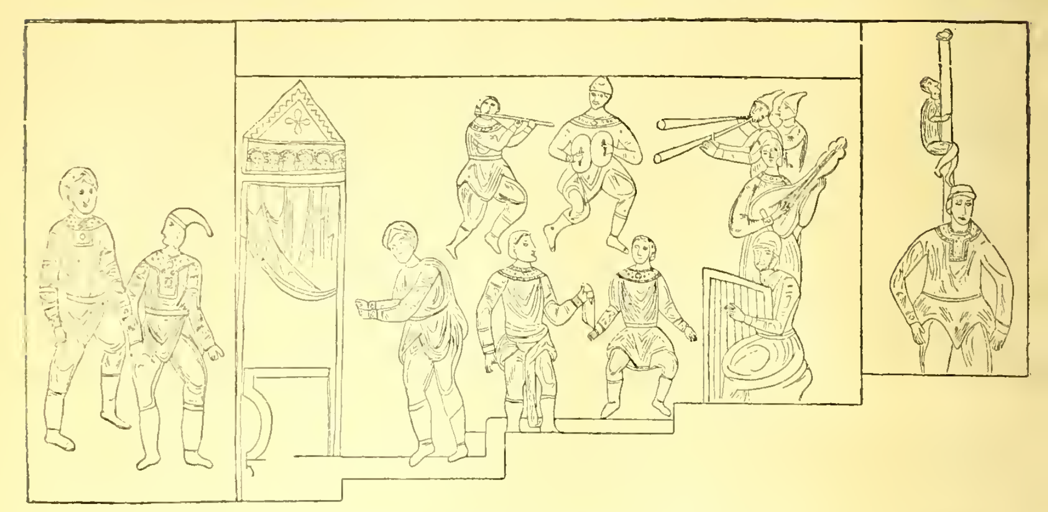


Рис. 56. Фрески лѣстницы Софіи.

слугъ и человѣка съ блюдомъ въ рукахъ для сбора подачки, извѣстнаго въ русскомъ быту подъ названіемъ «мѣхоноши» или «волочишка» (рис. 55). Слѣдующая сцена представляетъ цѣлый рядъ скоморошьихъ игръ; мы видимъ здѣсь двухъ силачей, собирающихся вступить въ бой, плясуновъ, водящихъ хороводъ, музыкантовъ, играющихъ на арфѣ, тру-





Рис. 57. Сцена съ козой.



Рис. 58. Византійскій императоръ.

бахъ, домбрѣ и флейтѣ,—словомъ, увеселенія, противъ которыхъ такъ сильно возставало церковное поученіе, и о которыхъ говорится, напр., въ житіи преподобнаго Нифонта: «овы гусельныя гласы испущающе, друзіи же органныя гласы поюще, а тѣмъ замарьная писки гласяще»; или «ови біяху въ бубны, друзіи въ козицы и въ сопѣлки сопяху, иніи же возложиша

